Treulicher Unterricht im General-Baß,

worinne
alle Weitläufftigkeit vermieden, und dennoch gantz deutlich und umständlich allerhand sothane neu-erfundene Vortheile an die Hand gegeben werden, vermöge welcher einer in kurtzer Zeit alles, was zu dieser Wissenschafft gehöret, sattsam begreiffen kan.

Zum Nutzen,

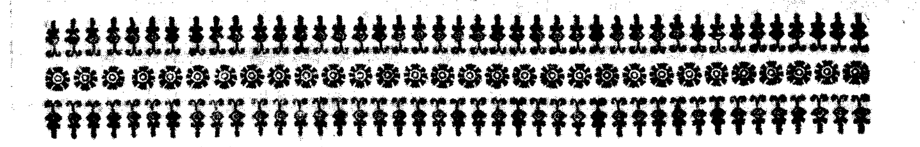
Nicht allein derer, so sich im General-Bass üben; sondern auch aller andern Instrumentisten und Vocalisten, welche einen rechten Grund in der Music zu legen sich befleißigen, herausgegeben von

D. K.

Zweyte und vermehrte Auflage.
Nebst einer Vorrede Hn. G. P. Telemanns.

HAMBURG,
Zu finden bey Christian Herold, 1737.


Ex
Biblioth. Regia
Berolinensi.



Vor = Rede.

Der gute oder schlechte Abgang eines Buches zeuget nicht allemal von dessen Wehrte. Die Parteilichkeit der Leser / in Betracht des Verfassers / ihr ungewisser Geschmack / das Ansehen eines gewaltigen Sprechers / entziehen oder liefern es oft dem Staube und den Motten.

Man hat aber auch Bücher / die ihr Schicksal von dergleichen Richtern nicht zu erwarten haben / sondern deren Lauf allein die Billigkeit hemmet oder befördert.

Daß gegenwärtiger Tractat zu dieser letztern Sorte gehöre / kann nicht geläugnet werden:

Der Name des Herrn Kellers war Anfangs gar nicht genennet / oder doch noch nicht gnug ausgeposaunet / um den Beyfall der Leser an sich zu reissen. Dessen Werk ward untersuchet. Man wusste viel daran auszusetzen / und ich habe selbst tadeln gehöret: Daß unter den harmonischen Intervallen p. 3. einige Tone / als: die wahre übermäßige 4te, nebst der verminderten Qvinte und None / vermisset würden; Daß die daselbst angegebene verminderte Secunde: [illegible]; keine Secunde, (als welche eine Linie und einen Raum einnehmen müsste: [illegible]) sondern ein kleiner halber Ton / oder übermäßiger Unisonus / sey. Andere wollten

die Melodien der Recitative p. 20. ins verwichene Jahrhundert verweisen; andere fanden die Gedancken von der Poesie p 19. unnöhtig und unreif / die Einschränkung gewisser harmonischen Klänge der vernünftigen Freyheit nachteilig, die Schreibahrt mit zu vielem Latein so nicht zur Sache gehörete / durchwebet; u. s. w.

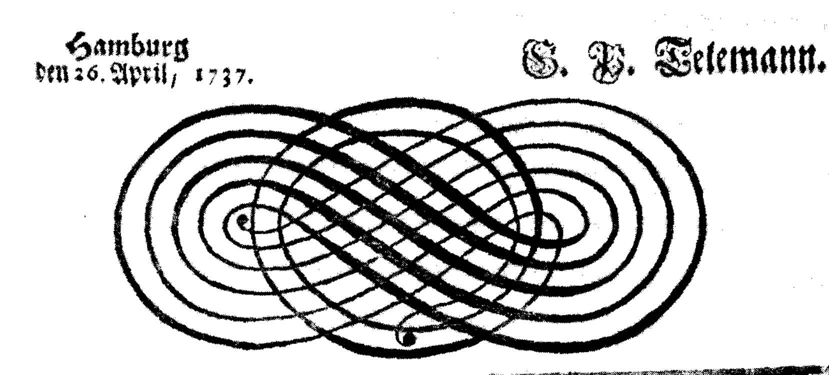
Aber alles diß hat nicht verhindern können / daß in Jahres-Zeit nicht 2000 Exemplarien sind vergriffen worden / und man ist nunmehr überführet / daß das viele Gute / so hier in bündiger Ordnung vorgetragen wird, das wenige zu verbessernde weit übertrifft.

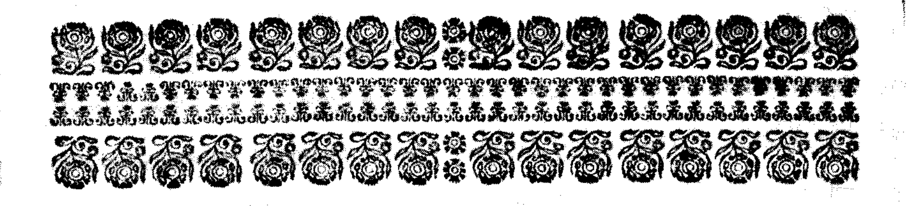
Gegenwärtige andere und vermehrete Auflage, die schon von geraumer Zeit her begierig gesuchet worden, wird hoffentlich, durch eine abermalige günstige Aufnahme / neue Proben von der Würde dieses Werkes an den Tag legen.

Uebrigens wünsche ich dem Herrn Verfasser / daß dessen bereits ziemlich fortgerückten Jahre sich mehren, und die Welt von dessen besonderer Gabe, grosse Vorträge in einen kleinen Umfang zu bringen / noch manchen Nutzen haben möge.

Hamburg
den 26. April, 1737.

G. P. Telemann.

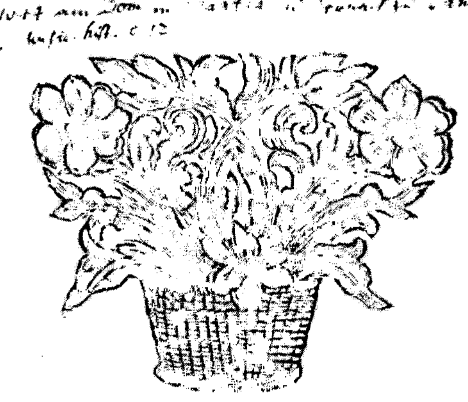




Der Verleger an den geneigten Leser.

Dieses Musicalische Werck ist meist Exercitii gratia in Stockholm von einem geschrieben worden, der die besten Jahre seiner Jugend im Kriege zugebracht, und darinne bis zur Capitain-Charge avanciret. Und da solches in einem Nordischen Königreiche verfasset, von wannen meines Wissens bisher niemahls ein musicalischer Tractat zum Vorschein gekommen, so ist es zugleich vor eine Raritát zu halten; bevorab, da es bey grossen Kennern sonderliche Approbation gefunden, indem darinne sehr viele dergleichen neu-erfundene Vortheile anzutreffen, als in keinem eintzigen andern von dieser Materie handelnden Wercke zu finden; Zugleich ist mit dahin gesehen worden, daß alle verdrießliche Weitläufftigkeit vermieden, dennoch aber die Sache selbst, und insonderheit der gantze Zusammenhang der Music, so vollkommen, so umständlich und deutlich vorgestellet worden, daß nicht nur diejenigen, welche dem General-Baß obliegen, sondern auch alle andere Instrumentisten, nebst Vocalisten, deren Endzweck ist, mit der Zeit was rechtschaffenes zu præstiren, befinden werden, was vor einen getreuen Wegweiser und Rathgeber sie an diesem Tractat haben. Es ist mir von glaubhafften Personen berichtet worden, und besinne ich mich auch in den Zeitungen gelesen zu

kgaben, wie ein Knabe von 7. oder 8. Jahren, welcher in Stockholm nach dieser Methode die Music gelernet, ein so wunderns-würdiges Probe-Stück abgeleget, daß er in der dasigen Jacobi-Kirche an einem Fest-Tage bey gehaltenem GOttesdienste sich öffentlich auf der Orgel hören lassen, und nicht allein den General-Baß zur Musique gespielet, sondern auch sehr geschickt die Chorale und Præludia manualiter und pedaliter tractiren können; unterschiedlicher andern zu geschweigen, welche allda durch Hülffe dieser Lehr-Ahrt bey eben so jungen Jahren überaus grosse und vormahls bey Kindern nie erhörte Profectus gemacht. Solches alles hat mich bewogen, gegenwärtigen Verlag auf mich zu nehmen, und keine Unkosten daran zu sparen, der festen Hoffnung, es werde den Liebhabern der Musicalischen Wissenschafft damit gedienet seyn, und absonderlich denenjenigen ein Genüge geleistet werden, die Zeither Verlangen getragen, diese Arbeit in öffentlichem Drucke zu sehen. Welchen allerzeits ich mich hiemit höchstens empfehle. Hamburg den 2. Maji 1737.



Treu-

Treulicher Unterricht im GENERAL-BASS.

DEr General-Bass, so auch Bassus continuus genannt wird, ist das Fundament der gantzen Music, und bestehet in einer von Ludovico Viadana, einem Welschen, ums Jahr Christi 1605. erfundenen und zu Verstärckung der Music sehr nöthigen und nützlichen Wissenschafft, vermöge welcher einer die contenta der Harmonie, nach Anleitung richtiger und mit der Composition übereinstimmenden Grund-Sätze, aus dem blosse Basse extrahiret, und also unterschiedliche Stimmen, so mit den dazu gemachten Partien vollkommen accordiren, augenblicklich auf einem hiezu dienlichen Instrument mit spielet.

Derselbe aber wird gespielet auf viel oder vollstimmigen Instrumenten, als da sind Clavir, Laute, Theorbe, Calichon, Pandor, auch wohl Viola di gamba; ja man tractiret ihn gar auf der Guitarre, so gut sichs thun läßt. Indessen ist das Clavir doch das Haupt-Instrument zum General-Bass, in Betrachtung, daß man bey den andern sehr viele difficultäten findet. Daß aber der berühmte Sylvius Leopold Weiss auf seiner Laute was rechtschaffenes accompagniren und auf demselben das præstiren kan, was andere müssen bleiben lassen, solches ist mehr seiner Geschicklichkeit als dem Instrument zuzuschreiben.

In diesem Wercke aber hat man sein Absehen insonderheit auf das Clavir gerichtet, ungeachtet man auf andern Instrumenten sich dessen auch bedienen kan.

Alles was nun ein Accompagniste vom General-Basse wissen muß, soll nunmehro in sieben Capiteln abgehandelt werden, deren Einhalt seyn wird

1. Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.
2. Vom Gebrauch der Signaturen.
3. Von der Thone natürlichen Ambitu und Accompagnement.
4. Von den extraordinairen Sätzen, so von den natürlichen abgehen
5. Von der Ausweichung der Thone.
6. Von der Beschaffenheit der Consonantien.
7. Von der Praxi der Dissonantien.

CAPUT I.

Von den Intervallen, Accorden, Regulirung der Stimmen, und unterschiedlichen andern Vorfällen.

Der Einhalt dieses Capitels hätte zwar in unterschiedliche Capita gebracht werden können, weil aber die Teutschen gemeiniglich den Incipienten dergleichen Reguln, ohne viele Eintheilungen davon zu machen, dergestalt vorzuschreiben gewohnt sind, so mag es auch hier dabey verbleiben.

I. Vor allen Dingen soll ein Lernender erst die im Accompagnement vorkommende Intervalla und die Ziffern, so dieselben exprimiren, zu verstehen sich angelegen seyn lassen. Solche sind

Intervalla,	Die Ziffern, welche die Intervalla andeuten.
Secunda - - -	2
Tertia - - -	3
Quarta - - -	4
Quinta - - -	5
Sexta - - -	6
Septima - - -	7
Octava - - -	8
Nona - - -	9

Wenn

Wenn diese Intervalla mehr erhöbet oder erniedriget werden sollen, als in demselben Systemate natürlich erfordert wird; so muß solches durch gewisse Signa geschehen. Daher hat man ein Erhebungs-Zeichen, nehmlich das ✱, welches b cancellatum genannt wird, so nicht allein die Note, vor der es stehet, sondern auch die über den Baß gesetzte Signaturen um einen halben Thon erhebet. Doch es wird an dessen Stelle auch wohl ein Strich durch die Ziffern gezogen. Und also ist gleichfalls ein Erniedrigungs-Zeichen b, welches b rotundum heißt, so um einen halben Thon erniedriget. Es ist aber noch das Zeichen ♮ so man b quadratum nennet, dasselbe machet an der Stelle, wo es stehet, ein vorher gewesenes Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen ungültig, und setzet die Note oder die Signatur wider in ihre natürliche Stelle; wird aber von vielen confundiret, und wohl mit dem ✱ vor einerley gehalten.

Die Intervalla theilet man in Consonantien und Dissonantien, und kan das sechste und siebende Capitel umständliche Nachricht geben, welche deren Con- oder Dissonantien sind.

Weil aber in diesem gantzen Wercke keine andere als die im General-Baß oder Harmonia vorkommende Intervalla tractiret werden, und mancher dennoch alle die andern auch gerne kennen möchte, so hat man nicht unterlassen wollen, sie sämptlich hieher zu setzen.

Unisonus | Secunda: major, minor, superflua, diminuta | Tertia: major, minor, superflua, diminuta

Quarta, superflua, diminuta | Quinta, superflua, falsa | Sexta: major, minor, superflua, diminuta

Septima: major, minor, diminuta, superflua | Octava | Octava: superflua, diminuta | Nona: major, minor, superflua

Der Unisonus bestehet aus zween gleichen Sonis und ist also kein Intervallum.

Die Secunda major bestehet aus einem gantzen Thon.

Die Secunda minor bestehet aus einem grossen halben Thon, oder es ist gleichviel, wenn ich sage, ihr Intervallum sey ein Semitonium majus.

Die Secunda superflua bestehet aus einem gantzen Thon, und einem kleinen halben Thon.

Die Secunda diminuta bestehet aus einem kleinen halben Thon, oder ihr Intervallum ist ein Semitonium minus.

Die Tertia major bestehet aus zween Thönen.

Die Tertia minor bestehet aus einem Thon und aus einem grossen halben Thon.

Die Tertia superflua bestehet aus zween Thönen und einem kleinen halben Thon.

Die Tertia diminuta bestehet aus zween grossen halben Thönen.

Die Quarta bestehet aus zween Thönen und einem grossen halben Thon.

Die Quarta superflua bestehet aus drey Thönen.

Die Quarta diminuta bestehet aus einem Thone und zween grossen halben Thönen

Die Quinta bestehet aus drey Thönen und einem grossen halben Thon.

Die Quinta superflua bestehet aus vier Thönen.

Die falsche Quinta bestehet aus zween Thönen und zween grossen halben Thönen.

Die Sexta major bestehet aus vier Thönen und einem grossen halben Thon.

Die Sexta minor bestehet aus drey Thönen und zween grossen halben Thönen.

Die Sexta superflua bestehet aus fünff Thönen.

Die Sexta diminuta bestehet aus zween Thönen und drey grossen halben Thönen.

Die Septima major bestehet aus fünff Thönen und einem grossen halben Thon.

Die Septima minor bestehet aus vier Thönen und zween grossen halben Thönen.

Die Septima diminuta bestehet aus drey Thönen und drey grossen halben Thönen.

Die Septima superflua bestehet in fünff Thönen, einem grossen und einem kleinen halben Thone, und soll nur um ein Comma kleiner als eine Octava seyn. Ein so unnützes Intervallum aber ist auf unsern heutigen Clavieren nicht zu finden.

Die Octava bestehet aus fünff Thönen und zween grossen halben Thönen.

Die Octava superflua bestehet aus sechs Thönen und einem grossen halben Thone.

Die Octava diminuta bestehet aus vier Thönen und drey grossen halben Thönen.

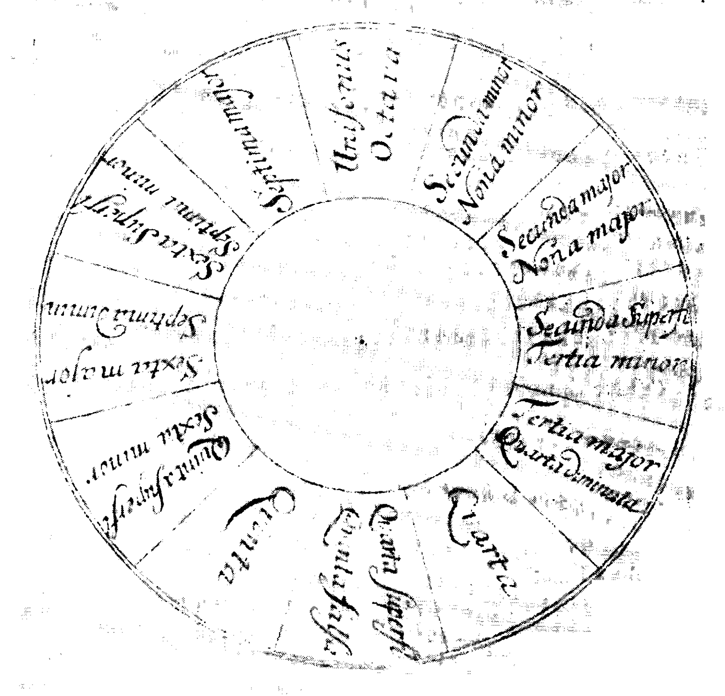
Die Nona major bestehet aus sechs Thönen und zween grossen halben Thönen.

Die Nona minor bestehet aus fünff Thönen und drey grossen halben Thönen.

Die Nona superflua bestehet aus sechs Thönen, zween grossen und einem kleinen halben Thon.

Hierüber folget hiebey ein Zeiger, dessen innerster Theil mit den Buchstaben sich herum drehen lässet, und alle die im General-Baſs vorkommende Intervalla weiset. Derselbe ist also zu verstehen: Wenn ich das C unter die Octavam und Unisonum setze, so finde ich alle Intervalla zum C, denn Cis ist Secunda minor und Nona minor, hernach ist D die Secunda major und Nona major, alsdenn

folget Dis, welches die Tertia minor und Secunda superflua ist, und so weiter. Will ich aber alle Intervalla zu D wissen, so drehe ich nur D unter die Octavam und Unisonum, so werde ich alsobald alle Intervalla zum D vor Augen sehen. Item, wenn ein Discipul wissen wolte, was die Sexta major zu Fis wäre, so dürffte er nur Fis unter Octavam und Unisonum drehen, dann würde er finden, daß Dis die Sexta major dazu sey. Und so kan man es mit allen andern machen.

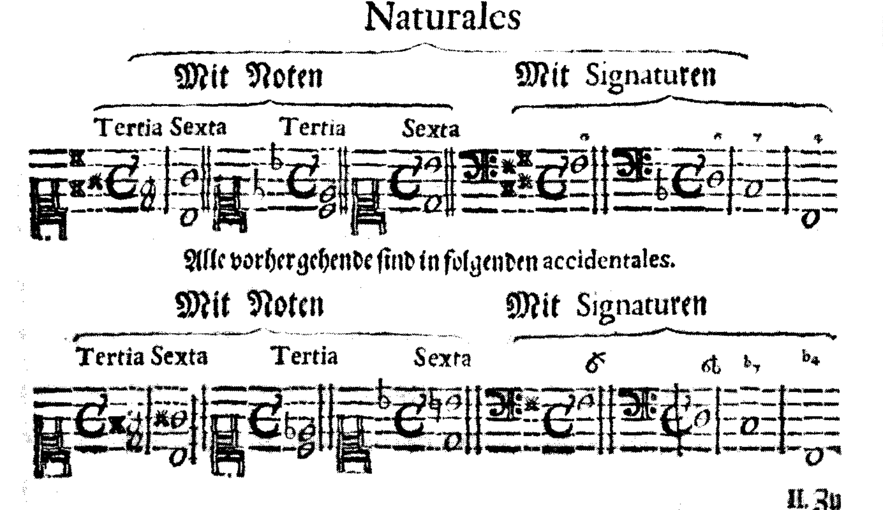


Durch eine dergleichen Vorstellung bekommt ein Lernender eine gute Idée, wann er dadurch handgreiflich siehet, daß die Music in 12 Chromatischen Clavibus oder halben Thonen bestehe, und daß daher im Umdrehen die Intervalla immer zu allen zwölffen passen.

Sonsten werden die Intervalla, nehmlich die Con- und Dissonantien, eingetheilet in natürliche und zufällige, oder in naturales und accidentales.

Naturales sind diejenige, so man gebrauchet, wie sie sich in jedem mit ✱ oder ♭ oder mit nichts vorne beym Schlüssel bezeichneten Systemate natürlich finden. Es wird Cap. III. vor den Schematibus der Dur-Thone von andern naturalibus geredet, und muß man sich hüten, damit nicht eins mit dem andern confundiret werde.

Accidentales hingegen nennet man, wann dieselbe bey einer Note oder bey einer Signatur mit einem Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen ✱ oder b, item mit dem ♮ höher oder niedriger gemacht werden, wie aus folgenden wenigen Exempeln solches gnugsam zu ersehen.



II. Zu einer im General-Bass vorkommenden Note gehören noch drey Stimmen, nehmlich Tertia, Quinta und Octava.

Es ist daher höchstnöthig, daß ein Incipient die Accorde machen lerne, damit er darinne nicht zweiffelhafft sey. Denjenigen zum besten, so hierinne noch nicht gnugsam unterwiesen, sind folgende Tabellen aufgesetzt.

Die Accorde mit den natürlichen Tertien			
Basis	Tertia natürl.	Quinta	Octava
c	e	g	c
cis	e	gis	cis
d	f	a	d
dis	g	b	dis
e	g	h	e
f	a	c	f
fis	a	cis	fis
g	h	d	g
gis	h	dis	gis
a	c	e	a
b	d	f	b
h	d	fis	h

Die Accorde mit den grossen Tertien.			
Basis	Tertia maior	Quinta	Octava
c	e	g	c
cis	f	gis	cis
d	fis	a	d
dis	g	b	dis
e	gis	h	e
f	a	c	f
fis	b	cis	fis
g	h	d	g
gis	c	dis	gis
a	cis	e	a
b	d	f	b
h	dis	fis	h

Die Accorde mit den kleinen Tertien.			
Basis	Tertia minor	Quinta	Octava
c	dis	g	c
cis	e	gis	cis
d	f	a	d
dis	fis	b	dis
e	g	h	e
f	gis	c	f
fis	a	cis	fis
g	b	d	g
gis	h	dis	gis
a	c	e	a
b	cis	f	b
h	d	fis	b

Man hätte eine eintzige Tabelle so rubriciren können, daß sie alle dreye darinne hätten können begriffen seyn, indem dieselbe ohnedem nur durch die Tertien unterschieden: Allein um einem Anfänger deutlicher zu seyn, hat man lieber drey separate Tabellen entworffen. Doch muß man nicht dencken, daß diese drey Tabellen auch dreyerley Tertien aufzuweisen hätten, massen wir nur allhier mit den grossen und kleinen zu schaffen, und die natürlichen in der That eben-

ebenfals theils majores theils minores sind, und nur darum natürliche Tertien genannt werden, weil sie dieses Intervallum ohne Hinbeysetzung eines * oder b ausmachen. Diese natürliche Tabelle ist insonderheit für Kinder und andere annoch rohe Incipienten, die nur fürs erste so crasse das Intervallum einer Tertie sollen kennen lernen.

III. Die Griffe müssen so verändert werden, daß bald die Tertia bald die Quinta bald die Octava oben zu liegen kommen.

IV. Es gerathen aber beyde Hände unterweilen so nahe zusammen, daß die Rechte den völligen Accord von drey Stimmen nicht haben kan, alsdann wird eine derselben retranchiret, und zwar die Octava, als:

g g
f e
d
h c

Wiewohl dieses an sich selbst nichts weggelassenes sondern vielmehr eine Vereinbahrung der Partien ist, weil die beyden untersten einen Unisonum machen, und folgender gestalt zu verstehen sind:

g g
f e
d c
h c

V. Was anlangt die Tertien, und zwar, wenn man die majores oder minores greiffen solle, so ist zu wissen, daß man sie so nehmen müsse, wie sie sich im Systemate selbst angeben, da man dann zuzusehen, ob nicht vorne beym Schlüssel das * oder b vorgezeichnet, damit keine unrechte Tertia angeschlagen werde.

VI. Wann zwo Bass-Noten um einen Grad steigen oder fallen, so braucht man den motum contrarium, das ist: Wann der Bass um einen Grad steiget, so müssen die Ober-Stimmen demselben entgegen gehen oder fallen; dagegen wann er um einen Grad fällt, so müssen die andern Partien aufwerts gehen.

Weil itzt vom motu geredet worden, so ist bey der Gelegenheit zu bemercken, daß derselbe zweyerley sey, als (1) rectus, wenn die Stimmen zugleich steigen oder fallen. (2) contrarius, wann, indem die eine Stimme steigt, die andere hingegen fällt. Einige setzen noch (3) hinzu den motum obliquum, wann die eine Stimme ruhet, die andere aber fort gehet.

VII. Es müssen weder im General-Baß noch sonsten in der Music zwo Quinten oder Octaven mit einander fortgehen. Und darum ist der motus contrarius in acht zu nehmen, vermöge welchem man diese vitia vermeiden kan.

Was sonst noch mehr vor vitiöse Gänge sind, vor welche man sich in acht zu nehmen, wird dieses Capitels Reg. 14. und Cap. VI. an dem Orte, wo von den vollkommenen Consonantien gehandelt wird, lehren.

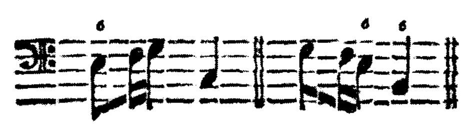
VIII. Wann zwo Noten um ein Semitonium steigen oder fallen, so gehöret zur untersten und tieffsten die Sexta.

Doch diese Regul ist im dritten Capitel begreifflicher, und kan der Ambitus eines jeden Thones die Sache am besten erläutern.

IX. Wann unter zwo Noten eine um eine Tertz steiget, und die andere oder folgende hat das ✱ oder b oder auch wohl ♮ vor sich, so gehöret sothanes signum auch für die erste Note.

X. Also auch, wann unter zwo Noten eine um eine Tertz fällt, und die erste hat das ✱ oder b oder auch ♮ vor sich, so gehöret solches Zeichen auch über die andere Note.

XI. Wann nach zwo um einen Grad steigenden oder fallenden geschwinden Noten ein Sprung folget, so wird zur ersten geschwinden Note der Accord genommen, so zur letzten gehört. Wird also in folgendem ersten Exempel der gantze g Accord zum f angeschlagen; und im andern greifft man zum f, was sonsten zum e gehöret.



XII.

XII. Wann vier zusammen gezogene Sechzehn-Theile oder Achtel gradatim auf oder nieder gehen, so accordiret man, wann es nicht zu geschwinde gehet, zur ersten und dritten Note; Gehet es aber sehr geschwind, so schlägt man auch wohl nur zur ersten an, und läßt die andern drey durchgehen. Geschwinde Viertel pflegen auch auf bemeldte Weise tractiret zu werden.

Nota. Es haben die Noten von gleichem valore nicht allein quantitatem extrinsecam sondern auch intrinsecam, vermöge welcher sie zwar äusserlich eine wie die andre gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden können, innerlich aber ist die eine lang die andre kurtz. Zum Exempel, es wären in einem Tacte acht Achtentheile, da wäre nach der innersten Geltung die erste lang, die andre kurtz, die dritte lang, die vierte kurtz, die fünffte lang, die sechste kurtz und so weiter, da sie doch nach ihrer äusserlichen Geltung eine wie die andre gleich lang oder gleich kurtz ausgehalten werden möchten. Und also wirds auch mit den Sechszehntheilen und geschwinden Viertelu gehalten. Dieses ist also die Ursache, warum in der obigen Regul der Accord in solchem Verfall nur zur ersten, dritten und fünfften Note, als die quantitate intrinseca lang sind / angeschlagen werden soll. In der Vocal-Music muß sich ein Componiste hüten, in Unterlegung des Textes wider die innerliche quantität zu pecciren.

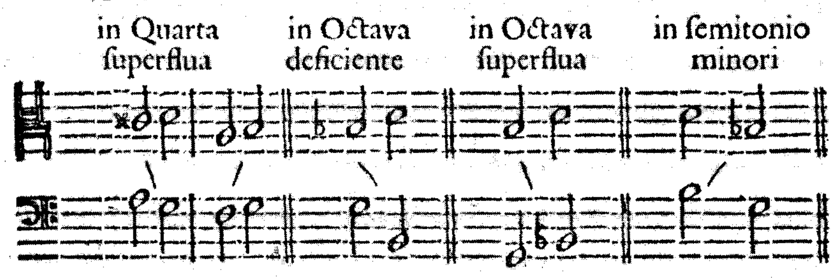
Von dergleichen lauffenden und theils mit Sprüngen vermischten Noten hätte man eine weitläufftige Materie abzuhandeln, die vielleicht noch grösser als dieses gantze Werck anwachsen könte, insonderheit wann man alles mit Exempeln illustriren wolte, und solches würde einem Ecolier dennoch keinen sonderlichen Nutzen schaffen, wenn nicht etwan der usus ihn so weit gebracht, daß er urtheilen könne, welches die Fundamental-Noten seyn, und wo sie changiren, da alsdenn ein neuer Accord erfordert würde.

XIII. Wo kurtze Pausen, die nach ihrer innerlichen quantität lang sind, vorkommen, als Sechzehn-Theils oder geschwinde Achtel- und Viertel-Pausen, so pausiret zwar die Baß-Stimme dieselben, allein die andern Partien kehren sich nicht daran, sondern, so lange der Baß pausiret, fänget die rechte Hand schon an die Harmonie der auf die Pause folgenden Note vorzuschlagen. Hiebey ist ein Exempel:



XIV. Die falschen Relationes müssen so viel möglich, vermieden werden.

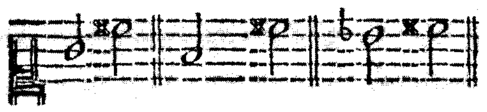
Eine falsche Relation oder relatio non harmonica ist, wann zwo auf einander folgende Concordantzen in die quere über einen übeln Klang verursachen, wie nachgesetztes ausweiset.



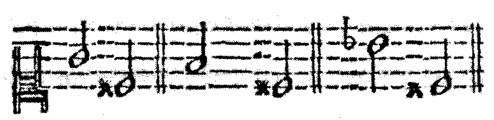
Doch die eine in Quarta superflua, wo zwo Tertiæ majores gradatim fortgehen, muß sehr offt mit passiren.

Folgende sind zuläßig:

Und also hat man auch vor den Sprüngen, die eine falsche Relation verursachen, sich in acht zu nehmen. Dergleichen sind folgende:



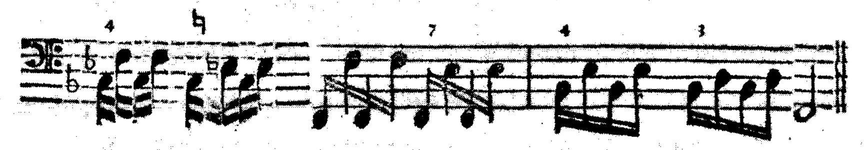
Wenn aber dieselben unterwerts gehen, so sind sie gut, wie hiebey zu sehen:



Wiewohl sich hierinne die Componisten keine Draconische Gesetze vorschreiben lassen, und kan in der Vollstimmigkeit auch so genau nicht genommen werden.

XV. Wo die Worte Tasto solo unter dem General-Baß stehen, da wird der Baß gantz schlecht und ohne Accompagnement gespielet, biß Accompagnamento oder Accordo stehet, oder auch Signaturen sich einfinden.

XVI. Der Baß pfleget auch wohl gleichsam einen Ausfall in eine Ober-Stimme zu thun, der General-Baßiste muß sich aber an nichts kehren, sondern bey seinem ordinairen Accompagnement bleiben. Und ob gleich in folgenden Exempel die darüber stehende Signaturen schon im Basse mit anschlagen, so soll doch die Rechte nichts destoweniger ihre völlige Griffe thun.

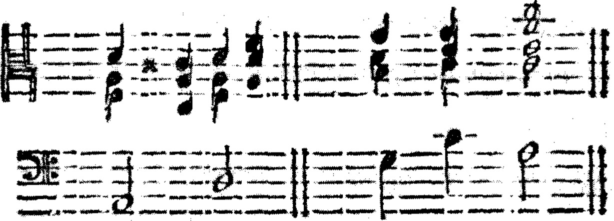


XVII. In den unbezifferten Bässen, da man die Signaturen aus der darüberstehenden Ober-Stimme suchet, muß man sich nicht irren, wann die Noten der obersten Stimme sich etwan zu lange aufhalten, und daher zum Basse nicht

accordiren, allermassen im nachgesetzten Exempel der General-Baßiste dem ungeachtet fein natürlich accompagniret, als:



XVIII. Die Harmonie, so zum Basse gehöret, muß ohne Noth nicht viel springen, sondern, wenn man aus einem Accord in den andern gehet, so nimmt man den nechst angelegenen. Und wo ja die rechte Hand zu weit herunter gerathen, und man sie wieder höher setzen will, so geschicht solches am besten, entweder wenn man bey einer Note, da der Tact es leidet, einen schon angeschlagenen Accord umwendet, und denselben nochmahls in der Höhe anschläget, jedoch es muß, wo eine Dissonantz vorhanden, dieselbe erst resolviret werden, vide untenstehendes erstes Exempel: Oder aber man kan mit einem vollstimmigen Accord auf die Arth, wie das zweyte Exempel lehret, in die Höhe steigen.



XIX. Mit der Rechten greiffet man auf dem Clavire biß etwan ē oder f̄ und nicht gerne höher, es wäre denn (1) daß an statt des Baß-Schlüssels eine andere Clavis signata verursachte, daß die lincke Hand sehr hoch hinauf stiege, wodurch die Rechte genöthiget würde auch höher zu greiffen; oder aber (2) wann

einer

einer so vollstimmig spielte, daß die Rechte der lincken auch Raum lassen müste, da man gleichfals höher zu nehmen kein Bedencken trägt.

XX. Weil einige die Gewohnheit haben, in der Rechten nur vier Finger zu gebrauchen und den Daumen zu excludiren, so hat man vor nöthig geachtet, hiebey die nützliche Erinnerung zu thun, daß man fleißig den Daumen mit greiffen lasse, indem es nicht allein wunderlich aussiehet, wann derselbe immer müssig beyher geschleppet wird, sondern auch unbequem und gezwungen fällt, ohne denselben einen Accord nach dem andern zu nehmen. Eben dieses ist auch in Hand-Sachen zu beobachten, und wenn auch die Rechte nur eine einfache Stimme spielete, so muß dennoch, und insonderheit in den Sprüngen, der Daumen das seinige allemahl mit zu thun nicht ausgeschlossen werden.

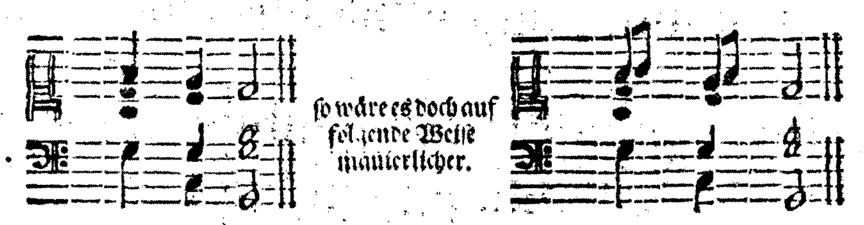
XXI. Derjenige, so den General-Bass fundamentaliter erlernen will, muß sich erst denselben vierstimmig zu spielen befleißigen, da man denn auf die gewöhnlichste Arth meist in der Rechten drey Stimmen, in der Lincken aber den blossen Baß führen kan, welcher Octaven-weise einher zu gehen pfleget, wo nicht die Geschwindigkeit der Noten, oder auch bey noch nicht Erwachsenen die allzukleinen Hände eine Hinderung verursachen: Denn es gehört mehr Kunst zu untadelhaffter Einrichtung der Partien im vierstimmigen Accompagnement, als wann man 5. 6. 7. und mehr Stimmen zugleich anschlägt. Indessen kan aber einer auch sein Accompagnement, wanns nöthig ist, und insonderheit bey einer vollstimmigen Music, verstärcken und alles greiffen, was er mit beyden Fäusten fassen kan, und zwar so, daß zwischen beyden Händen kein allzugrosses vacuum sey; Und ob es zwar nicht so rein herauskömmt, als beym vierstimmigen Accompagnement, so bedecket doch die Menge der Partien die vitia dergestalt, daß das Ohr damit zufrieden seyn kan. Indessen soll man dahin sehen, daß die äusersten Stimmen, als nehmlich die allerunterste, und alleroberste gegen einander nicht vitiös seyn. Dergleichen vollstimmiger General-Bass ist nur auf besaiteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeiff-Werck zu verstehen.

XXII. Wenn ein Alt- oder Tenor-Schlüssel vorkommt, so soll man nicht eine Octave tieffer noch auch mit lauter Octaven in der Lincken spielen: denn daß ein Autor das Fundament so hoch gesetzet, ist die Ursache (1) weil eine schon alte Compositions-Regul erfordert, daß der Baß nicht immer in der Tieffe, und eben so wohl nicht allezeit in der Höhe sich aufhalten, sondern eine gute Abwechselung

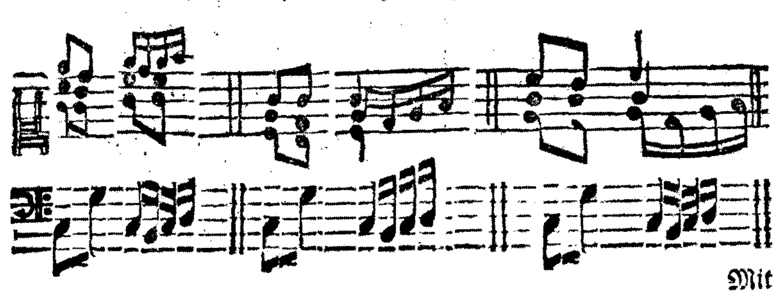
lung observiren soll. (2) Weil eine Ober-Stimme offt so hoch steiget, daß, wenn der Baß in der Tieffe einher gehen solte, es eine allzugrosse Distantz zwischen den Stimmen verursachen würde.

XXIII. Wer nun seine Faust schon so viel exerciret, daß er alle Griffe bald finden und tactualiter etwas wegspielen kan, soll sich alsdenn befleißigen den General-Baß nicht allemahl so simpel zu tractiren, sondern denselben, so viel möglich, auszuzieren, insonderheit bey einer schwachen Music, oder vielmehr bey einem Solo, da der Clavicymbaliste mehr als in einem starcken Concert zu hören.

Die Ueberschläge in der obersten Stimme helffen nicht wenig hiezu; denn, wenn man sonst nachgesetztes also gerade wegspielen solte



Die Tertien tragen auch das ihrige mit bey, und sind so wohl in der obersten Stimme als in einer Mittel-Partie anzubringen, als:

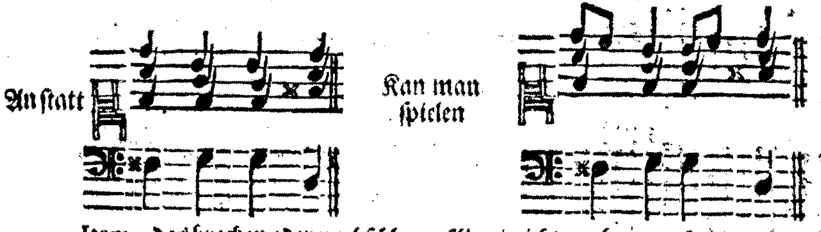


Mit

Mit Sexten läßt sichs ebenfalls öffters practiciren.



Wann eine Stimme um eine Tertz springt, kan man das leere Spacium durchlauffen.



Item, das brechen oder nachschlagen klingt nicht uneben, an statt, daß sonst alle Partien zugleich anschlagen, als



Und dieses nachschlagen läßt sich nicht allein in der obersten Stimme, sondern auch in den andern, gar bequem thun, wenn man sie umwendet; ja es kans auch

auch die lincke Hand, ob sie gleich den Bass in acht zu nehmen zugleich mit verrichten.

Ein Trillo kan man offt im Basse anbringen, es läßt sich auch zuweilen in der rechten Hand thun, insonderheit, wenn bey nicht allzugeschwinden Tact ein Transitus in Tertiam geschicht, da es dann nicht übel auf der durchgehenden Note lautet. Doch soll man behutsam damit umgehen, daß man nicht eben in allen Cadentzen und dergleichen Vorfällen in der Rechten immer trillert und dadurch dem Sänger, oder Instrumentisten ins Ampt fällt, und ihn dadurch verdrießlich macht.

Die Mordenten, oder (wie sie etliche nennen) die Triller von unten auf, können nicht selten in der Mittel-Stimme gebraucht werden und würde sichs in beygefügten Exempel in der andern Partie bey c̿ thun lassen und zwar mit h̄ und c̿



Unterweilen kan man das Harpeggio anbringen, welches nicht geringen Effect thut. Ein Harpeggio aber ist, wenn man einen wenig oder vielstimmigen Griff an statt dessen, daß er zugleich gegriffen werden solte, nach einander anschlägt, und solches geschicht bald in der Rechten bald in der Lincken, ja auch wohl mit beyden Händen: und dieses läßt sich auf sehr vielerley Arth practiciren.

Die Schleiffer lassen sich auch so wohl im Basse als Ober-Partien appliciren.

Wann eine einstimmige Piece ein gewisses Thema oder Subjectum hat, soll man zusehen, wie im General-Basse die rechte Hand solches ebenfalls imitiren könne. Doch dieses kan man von Anfängern nicht prætendiren.

Nur dieses wenige hat man von der Auszierung des General-Basses anführen wollen, weil es ohnedem unmüglich ist, alles so genau zu beschreiben. In der **Matthesonischen Organisten-Probe** wird einer gnugsame Anleitung hiezu antreffen.

XXIV. Ein Recitativ ist ein besonderer Stylus, so wohl in der Poesie als in der Musique.

Anlangend die Poesie, so muß ein Musicus auch davon urtheilen können, ob er gleich selbst kein Poete ist. Und daher kan folgendes zur kürtzlichen Unterweisung dienen.

Die Recitativen kommen vor in Cantaten, Soliloquien, Serenaten, Oratorien, Pastorellen und Opern, und werden zwischen die Arien gesetzt. Die Verse pflegen Jambischer Arth zu seyn, das ist: Sie fangen sich mit kurtzen Sylben an, als: Verstand, beliebt, erwacht, bedencken ꝛc. Doch kan bisweilen eine Sententz, die was sonderbahres ausdrücken soll, Trochæisch oder Dactylisch seyn. Je weniger nun die Verse von Sylben, je besser sind sie zur Composition. In den Reimen bedient sich der Poete auch der Freyheit, daß er dieselben nicht eben allezeit auf einander folgen läßt, sondern sie mehr als in anderer Poesie vermischt, da dann manche Zeile auch wohl dreymahl gereimt ist, wohingegen auch zuweilen eine gar ungereimt stehen bleiben kan, wann es nur nicht zu offt geschicht. Daneben muß eine gewöhnliche Schreib-Arth, welche nicht zu hoch, doch aber dabey sinnreich ist, gebrauchet werden.

Anlangend die Music, so muß ein General-Bassiste wissen

1. Daß sich der Vocaliste niemahls an den Tact binde, sondern seine Freyheit brauche, dannenhero die Singe-Stimme allemahl über den General-Bass geschrieben zu seyn pfleget, damit der Accompagniste sich darnach richten und nachgeben könne.

2. In der Ausweichung der Thöne kehret man sich an keine Regul. Und weil manchesmahl eine Digression in einen weit entlegenen Thon genommen wird, da die ✱ oder b häuffig vor den Noten gefunden werden, so ist nicht nur nöthig, daß einer die Schemata des dritten Capitels und den im sechsten Capitel befindlichen grossen Circul im Kopfe habe und eines jeden Thones gehörige Bezeichnung wisse, sondern auch daß er das Fis dur und Dis moll nebst deren Nachbarn in beyden Generibus so wohl mit ✱ als mit b practiciren könne.

3. Der General-Bass wird hiezu fein vollstimmig gespielet, doch so, daß auf besaiteten Instrumenten ein Griff nicht allemahl so gerade hinein plumpe, sondern artig harpeggiret werde.

4. Das Harpeggio muß kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden, worauf es stille liegt, biß wieder eine neue Harmonie kommt.

5. Auf den Instrumentis pnevmaticis, als Orgeln, Positiven und Regalen braucht man zwar das Harpeggio nicht so sehr, hingegen aber, wann der Baß sehr lange Noten zu halten, so nimmt man wohl zuweilen die Hand auf, und pausiret biß zum nechsten Accord, um den Vocalisten desto deutlicher zu hören, und niemanden mit dem lang-aushaltenden Geheule des Pfeiffwercks einen Eckel zu machen.

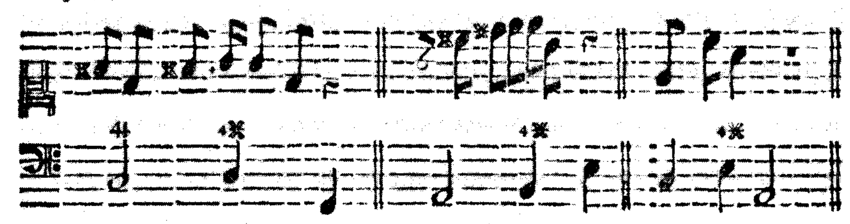
6. Die Umwendung der Partien kommt nirgend so häuffig vor als in Recitativen, und muß wohl in acht genommen werden, massen dieselbe bey einem unbezifferten Basse nicht immer aus der Vocal-Stimme, sondern vielmehr ex praxi gefunden werden kan. Und daher würde ein ungeübter, bey folgenden ersten Exempel zur zweyten Note d, weil die Ober-Stimme h angiebt, die 3 und 6 nehmen, da doch die Verkehrung der Partien 4 erfordert. In dem zweyten Exempel wird auch zur zweyten Baß-Note c in der Ober-Stimme nur die blosse Sexta a angegeben, weil es aber eine Umwendung der Partien, so gehöret 6 4 2 darüber. In dem dritten stehet über der ersten Baß-Note mit Signaturen alles was dazu accordiren soll; über der zweyten aber stehet nichts, indessen ist dieselbe dennoch nichts anders, als eine Umwendung der Stimmen und gehöret b 7b 3 darüber. Denn wann einer in dergleichen Fällen siehet, wie nach einer Dissonantz eine Baß-Note folget, bey welcher keine Resolution zu machen, so muß er schon urtheilen, daß es eine Umwendung der Partien seyn müsse.



Es wird Cap. VII. mehr von den Umwendungen der Stimmen gehandelt.

7. Es

7. Es hat auch eigene Final-Cadentzen, da dann, wann die Singe-Stimme geschlossen, der General-Baß nachzuschlagen pfleget, wie im folgenden zu sehen.



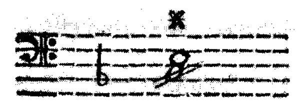
Im siebenden oder letzten Capitel werden auch hier und da einige Anmerckungen über das Recitativ vorfallen.

Caput II.

Vom Gebrauch der Signaturen.

I.

Wo über eine Note ein ✱ stehet, da greiffet man Tertiam majorem; und wenn eine Quinta dazu genommen werden soll, so muß es allemahl die völlige seyn, obgleich das Systema eine andere enthalten solte. Wenn daher in einem Stücke aus dem F dur über dem e folgender massen ein ✱ sich findet



so gehöret die völlige Quinta h dazu, und nicht die falsche, obgleich vorne beym Schlüssel das b vorgezeichnet.

Doch es existiren auch casus, da das überstehende ✱ nicht Tertiam majorem sondern minorem bedeutet. Zum Exempel: wenn ein Stück aus

 dem

dem C dur gehet / findet sich öffters das ✱ vor dem D, so heisst die Note Dis, und giebt zu verstehen, daß der Haupt-Thon C dur, woraus das Stück gesetzet, nunmehro in E moll gewichen sey, ist also berührtes Dis die Septima des E moll. Weil nun nicht F sondern fis zur Baß-Note Dis gegriffen werden soll, so setzen einige das ✱ über Dis, aus Beysorge, es möchte sonst jemand die greuliche Tertiam diminutam, welche hier sich natürlich angiebt, dazu nehmen: Wann dannenhero das ✱ über dem Dis sich findet, so erhöhet es die Tertiam diminutam f um einen halben Thon, und wird Tertia minor fis daraus. Also ists auch, wenn ein Stück aus dem D dur in fis moll weichet, allwo offt das ✱ vor dem e sich findet, da es dann eine gleiche Bewandniß mit dem bereits angeführten hat; und so weiter in andern Thonen. Da aber eines jeden Thons Septima natürlich keine andere als Tertiam minorem erfordert, so geschicht es auch nur selten, daß das unnöthige ✱ drüber stehet, welches an einer solchen Stelle fast mehr confundiret als illustriret. Wann sonst dieses Zeichen über einer Baß-Note stehet, so ist dieselbe gemeiniglich Dominans. Doch wo ein Moll-Stücke dur aushält, so hat die Finalis solches gleichfalls über sich.

II. Hingegen wo b über der Baß-Note gefunden wird, nimmt man Tertiam minorem.

III. Wann eine 2 über einer Note stehet, so wird die Quarta und Sexta dazu genommen.

IV. Zu $\frac{4}{2}$ gehöret noch die Sexta.

V. Weil auch die Secunda mit der Quinta vorzukommen pflegt, so hat man nur hiebey zu erinnern, daß man alsdann die Secundam verdoppeln müsse.

VI. Wann eine Secunda superflua verhanden, so greifft man dazu Quartam superfluam und Sextam.

VII. Zu $\frac{4}{2}$ gehöret noch die Sexta.

VIII. Da 4. 3 stehet, gehöret zur Quarta annoch die Quinta und Octava, und die darauf folgende 3 bedeutet einen ordinairen Accord. Man befleißige sich aber bey einer Cadentz zur 3 auch die 7 zu nehmen.

Weil diese Signatur zur Cadentz oder Formal-Clausul gehört, so ist dabey zu erinnern, daß man beym Schluß derselben die Quintam nicht gerne in der aller-

allerobersten Stimme dulde, und also spielet man an statt des folgenden ersten Exempels lieber das zweyte.



Sonst ist zu mercken, daß die Cadentzen in 4. Clausuln getheilet werden, als da sind

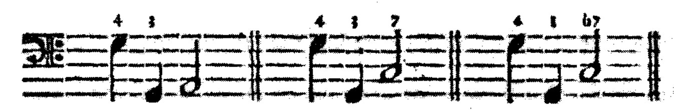


Und da diese Termini zuweilen vorkommen, so hat man nicht umhin können, sie hier mit einfliessen zu lassen. Man kan aber die Clausuln unter einander verwechseln, daß bald diese bald jene unten oder oben stehet; doch die eintzige Bass-Clausul will ihren Sitz unten alleine behalten. Von diesen Clausuln aber sind die bey-

beyde, als die Discantisirende und die Tenorisirende die principalsten, indem dieselbe die rechte Haupt-Melodie führen.

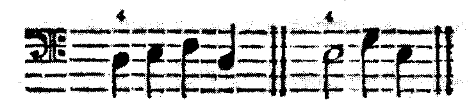
Die Cadentzen verrichten in der Music eben dasjenige, was in einer Schrifft der Punct thut, der allemahl die Meynung schliesset: Daher ein Componiste, dieselben öffters zu gebrauchen, sich muß angelegen seyn lassen.

Noch ist in acht zu nehmen, daß nach 4 ✱ nicht immer die im Basse erwartete Chorda finalis, sondern auch wohl eine gantz unvermuthete Note folge, oder aber, wo ja die Finalis im Basse sich ordentlich einstellet, so hat sie doch manchmahl die Septimam über sich, als:



Man muß aber bey der Signatur 4, 3 nicht so sicher seyn, und etwan glauben, daß die 3 allemahl die grosse Tertiam bedeute, weil sie auch denn und wenn die kleine erfordert, indem nicht alleine Chorda dominans, wovon bißher gehandelt worden, sondern auch Finalis diese Signatur über sich haben kan, da denn die Finalis in Moll natürlich die kleine Tertz verträgt.

IX. Wo über einer Baß-Note die 4 gantz allein stehet, so gehöret Quinta und Octava dazu, und dann folget bald darauf eine andere Note, bey welcher die Resolution geschicht, und also ist in folgendem ersten Exempel die Resolution bey f, und in dem andern bey g.



X. Zu 4+ nimmt man Secundam und Sextam.

XI. Zu Quarta diminuta, welche sehr selten gebraucht wird, greiffet man die Sextam, so man zu verdoppeln pflegt.

XII. Zur falschen Quinta kommt Tertia und Sexta.

XIII. Zur Quinta superflua, wann der Bass schon liegt, wird Secunda

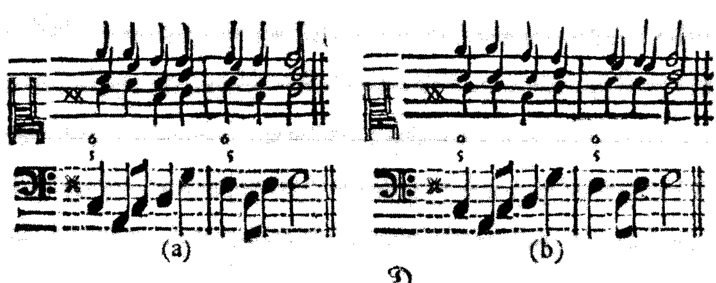
und

und Septima genommen. Liegt aber nicht der Baß vorher, so kan man Tert. und Septimam dazu greiffen. Davon ist ein mehrers im letzten Capitel zu lesen.

XIV. Zu 5.6 kommt die Tertia und Octava.

XV. Zu 6.5 nimmt man auch Tertiam und Octavam.

XVI. Zu ♮ gehöret die Tertia. Hiebey ist zu erinnern, daß diese Signatur eigentlich über der steigenden Quarta, wie auch über der steigenden Septima ihren Sitz habe, und per errorem offt über der Quarta mit 56 oder 65, über bemeldter Septima aber mit 6. 5 beziffert befunden werde: Daher dann nöthig ist, daß einer die Schemata des hierauf folgenden dritten Capitels wohl inne habe, und an diesen beyden Stellen die nach einander gesetzte Ziffern zu besserer Ausfüllung lieber zugleich anschlage. Bey dieser Signatur fehlen auch die ungeübten, daß sie zuweilen die 5 nicht lange genug liegen lassen, sondern so accompagniren, wie unten sub (a) zu sehen, da doch dieses Exempel so gespielet werden muß, wie sub (b) gelehret wird; denn der Thon ist G dur, und ist also die erste Baß-Note c des Thones Quarta, und die überstehende 5 heist alsdann g, welches sonst eine reine Consonantz macht, hier aber als eine Dissonantz hantbieret wird, und sich resolviren muß; Weil aber die resolution bey der zweyten und dritten Baß-Note nicht geschehen kan, so muß der völlige Concentus liegen bleiben, biß bey der vierten Baß-Note, welche d heist, das g sich in fis resolviren kan. Die sechste Baß-Note heisset fis und ist des Thones aufsteigende Septima mit ♮, und die überstehende 5 ist natürlich hiezu die falsche Quinta c, nehmlich eine Dissonantz, die auch so lange liegen muß, biß sie Gelegenheit findet sich einen Grad herunter ins h zu resolviren, welches nicht eher als bey der letzten Baß-Note g geschehen kan.



XVII. Wo $\begin{smallmatrix}8&\\4&3\end{smallmatrix}$ vorkommt, da greiffet man die Octavam dazu. Diese Signatur wird auch an statt 4 ✱ zur Cadentz gebraucht.

XVIII. Die Signatur 6 bedeutet, daß die Quinta weggelassen, und in der Stelle die Sexta genommen werden soll. Oder es ist eben das, wenn ich sage: Zur Sexta gehöret Tertia und Octava.

XIX. Sexta minor hat allemahl Tertiam minorem und Octavam bey sich, hingegen hat die Sexta major bald die grosse, bald die kleine Tertz, nachdem es der Thon natürlich erfordert.

Im folgenden dritten Capitel wird sich einer umständlicher zeigen lassen, was zu einigen Sexten annoch gehöret, woselbst man wird zu unterscheiden haben, ob dieselben über der Secunda, Tertia, Quarta, Sexta oder Septima des Thones stehen.

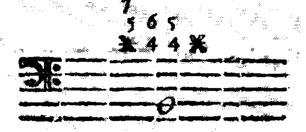
XX. Wo viele Sexten nach einander folgen, da braucht man zu Vermeidung vitiöser progressen nur die 3 zur 6, und zwar also, daß die Sexta immer die alleroberste Stimme sey. Man möchte dann, so viel sichs thun liesse, den Motum contrarium gebrauchen, da man die Octavam mit nehmen könte.

XXI. Sexta superflua wird begleitet von der Tertia und der allhie schon natürlichen Quarta superflua.

XXII. Zu 3 gehöret eigentlich nur die Tertia, wo nicht der Componiste erst aus der 4 in die 3 resolviren will.

XXIII. Zur 7 wird Quinta und Tertia gegriffen.

XXIV. Zu 7.6 gehört nur die Tertia, welche man verdoppeln kan. Die Quinta kan endlich auch bißweilen zur Septima genommen, so bald jedoch die Sexta gerühret wird, muß sie schon wieder weggenommen seyn. In folgender Bindung aber muß die Quinta nothwendig mit genommen werden.



XXV. Zu $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ kan mmn noch die Quintam greiffen.

XXVI. Die 9 hat Tertiam und Quintam bey sich.

XXVII. Zu 9. 8 nimmt man Tertiam und Quintam.

XXVIII. Zu $^{9}_{4}$ wird die Quinta genommen.

XXIX. Zu $^{9}_{6}$ gehört die Tertia.

XXX. Zu $^{9\,8}_{7\,6}$ muß die Tertia gegriffen werden.

XXXI. Die Ziffern 10. 11. und 12. heissen Decima, Undecima und Duodecima, welche von einigen unnöthig gebrauchet werden. Es ist aber Decima nichts anders, als eine Tertia, die Undecima eine Quarta, und die Duodecima eine Quinta.

XXXII. Die Signaturen, so über einander stehen, werden zugleich gespielt, die aber nach einander folgen, werden auch nach einander gespielt. Mancher solte wohl meynen, daß diese Erinnerung unnöthig; allein man hat doch aus der Erfahrung, daß die Ecoliers offtmahls hiebey in Zweifel stehen, und ohne Unterricht nicht forkkommen können.

XXXIII. Es kommt auch, daß eine Note nicht gerade über sich, sondern auf der rechten Seite beziffert ist, alsdann wird der valor der Baß-Note in 2. Theile getheilet, so, daß man zur ersten Helffte accompagniret, was natürlich dazu gehöret, und zur andern, was die auf der rechten Seite stehende Signatur erfordert.

XXXIV. Die Signaturen werden allemahl so gerechnet, wie sie sich im Systema natürlich finden. Zum Exempel, wann im General-Baß aus dem D moll oder D dur über dem cis die 5 stehet, so ist dadurch nicht die rechte Quinta gis zu verstehen, sondern man soll die falsche g gebrauchen, weil im gantzen Systema kein natürliches gis anzutreffen; item in G moll und dur, da man etwann über das Fis die 5 möchte gesetzt haben, nimmt man nicht die rechte Quintam cis, sondern nur die falsche, nehmlich c. Und also wird es auch mit allen andern Signaturen gehalten.

Alle in diesem Capitel enthaltene Signaturen sind in folgende Tabelle gebracht, um desto commoder dieselben insgesammt in einem kurtzen Begriffe vor Augen zu haben. Wobey noch zu mercken, daß, wo einige Signaturen mit ✻ oder mit einem Strich erhöhet, und hingegen andere mit einem b erniedriget, oder auch sonst mit dem ♮ vorkommen, welche allhie nicht zu finden, man zu denselben doch eben diejenigen Stimmen nehme, welche zu den in der Tabelle enthaltenen natürlichen Bezifferungen gehören. Und weil in den Reguln selbst bey einigen Signaturen noch eins und das andere erinnert seyn möchte, so zeiget die Tabelle zugleich bey jeder Signatur die Numer der Regul, damit man sie alsobald aufschlagen könne.

Signatur-Tabelle.

Die gebrauchlichsten Signaturen.	Die dabey erfordernde Stimmen.	Vermöge vorhergehender Reguln sub Num.
✱	8 5	I.
b	5 8	II.
2	6 4	III.
4 2	6	IV.
5 2	2	V.
2da superflua	6 4+	VI.
4 3	6	VII.
4 3	8 5	VIII.
4	8 5	IX.
4+	6 2	X.
Quarta diminuta,	6 6	XI.
5̸	6 3	XII.
Quinta superflua.	7 2 | 7 3	XIII
5 6	8 3	XIV.
6 5	8 3	XV.
6 5	3	XVI.
6 5 4 3	8	XVII.
6	8 3	XXIII
6b	8 b3	XIX.
Sexta superflua.	4+ 3	XXI.
7 6	3	XXII.
7	5 3	XXIII.
7 6	3	XXIV.
6̸ 4 2	5	XXV.
9	5 3	XXVI.
9 8	5 3	XXVII.
9 4	5	XXVIII.
9 6	3	XXIX.
9 8 7 6	3	XXX.

Caput

Caput III.

Von der Thöne natürlichen Ambitu und Accompagnement.

Der fleißige **Heinichen**, da er in seinem letzt ausgegebenen oder neuesten Wercke vom General Baß unter andern auch gewisse Reguln giebet, was durch die gantze Octavam zu jeder Baß-Note accordiren soll, gedencket daneben anderer, welche vor dem etwas davon geschrieben. Allein, wie man siehet, ist ihme der Frantzose *Campion*, ein Theorbiste, nicht bekannt gewesen, der ein kleines artiges Tractätgen, genannt: Traité d'Accompagnement & de Composition selon la Regle des Octaves de Musique bereits Anno 1716. und also sechs Jahre vor dem in seinem Wercke allegirten *Rameau* ausgegeben, und darin die quæstionirte Materie nicht uneben ausführet. Uberdem so hat, ehe dann das neue **Heinichensche** Werck zum Vorschein kam, ein etwan 9 jähriges Fräulein, so von sonderbahrem Verstande und guter education war, Nahmens **Freudenberg**, eines Heßischen Obristen Tochter, bey ihrem damahligen Hierseyn, ihre in Stockholm erlernte so genannte **Nöthigste Regeln** des *General-Basses* zu Papiere gebracht, und darinne eben dasselbe natürliche Accompagnement des Basses observiret, und ist diese ihre Arbeit so beliebet worden, daß viele davon eine nützliche Abschrifft genommen. Indessen ist doch wahr, daß diese Methode bißher nicht vielen bekannt gewesen, und daß vorbemeldter *Campion* in seinem Tractätgen selbst gestehet, daß er Bedencken getragen, ob er dieses mystere, so ihm einer, Nahmens *Maltot*, zum sonderbahren Zeichen seiner grossen Freundschafft offenbahret, gemein machen solle. Ja, da vor einigen Jahren ein gewisser ausländischer Musicus einer Durchlauchtigsten Person die fundamenta des General-Basses zeigen solte, schrieb ihm sein Vater zu, er möchte doch bey der vorhabenden Information dergleichen Künste nicht entdecken, sondern einen Streich vor sich behalten.

Weil nun aber, ohne solches zu verstehen, es einem schwer ankommt, einen festen Grund in der Music, und insonderheit im General-Baß, zu legen, oder auch, wie es offt vorfällt, einen unbezifferten Baß zu accompagniren, so ist sothane Materie allhie so umständlich entworffen, daß ein Lernender solches zu begreiffen nicht sonderliche Mühe haben wird.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen wir wissen, daß in der Music, nach den heutiges Tages gebräuchlichen temperirten Claviren zu rechnen, 24 Thöne sind: Denn es finden sich daselbst zwölff unterschiedliche soni oder touches, nehmlich c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b und h, aus welchen jedem man ein Stücke spielen kan, und also wären solches sonsten nur zwölff Thöne; da man nun aber deren einen jeden dur und moll hat, so folget daraus, daß zwölff Dur- und zwölff Moll-Thöne seyn müssen, welche zusammen vier und zwantzig austragen.

Und daher entstehen in folgenden auch zweyerley Schemata, deren die ersten in zwölff Dur- die letztern aber in zwölff Moll-Thönen bestehen. Nun ist zwar wahr, daß unter den vier und zwantzig Thönen unterschiedliche sind, woraus noch zur Zeit niemahls ein Stück gesetzet: allein wir sehen, wie curieuse immer mehr und mehr Fleiß anwenden, um die Music aufs höchste zu treiben, und daher können wir nicht wissen, was noch künfftig geschehen möchte. Doch es hat der Herr Capellmeister *Mattheson* in seiner **Organisten-Probe** bereits nützliche exempla von allen vier und zwantzig Thönen gegeben. Uber dem so haben ja einige der gebräuchlichen ihre Digressiones in die ungebräuchlichen, daher dieselben einem General-Baßisten nicht unbekannt seyn sollen.

Noch ist nöthig allhie zu wiederholen, was Cap. I. Regula I. bey der Octava gesagt worden, daß nehmlich dieselbe aus fünff Thönen und zween grossen halben Thönen bestehe, derowegen sind die in beyden Schematibus befindliche Ziffern 1 und ½ zwischen die Gradus gesetzt, damit sie zeigen sollen, wo bey 1 die gantzen Thöne und bey ½ die grossen halben Thöne anzutreffen. Die obersten Ziffern aber sind die Signaturen, welche jedwede Baß-Note natürlich erfordert.

Sonsten hat eine Octava eigentlich sieben Chordas, welche eingetheilet werden in

Drey Essentiales, welche sind Finalis, Tertia und Quinta.

Zwo Necessarias, solche sind Secunda und Quarta.

Zwo Naturales, nehmlich Sexta und Septima.

Doch dieses hat nicht viel zu sagen, ausser daß der Terminus der Essentialium zuweilen vorkommt.

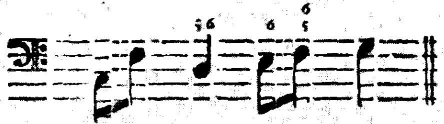
Schemata der zwölff Dur-Thöne.

	8 5 3	6 4 3	8 6 3	6 5 3	8 5 3	8 6 3	6 5 3	8 5 3	8 6 3	6 4 3	8 5 3	6 4 2	8 6 3	6 4 3	8 5 3
	Finalis	Secunda	Tertia	Quarta	Quinta	Sexta	Septima	Octava	Septima	Sexta	Quinta	Quarta	Tertia	Secunda	Finalis
	1	1	½	1	1	1	½	½	1	1	1	½	1	1	
C															
des Cis															
D															
Es Dis															
E															
F															
Fis															
G															
As Gis															
A															
B															
H															

Erklärung des Auffsteigens der Dur-Thöne.

Die erste Note oder Chorda finalis hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam.

Die Secunda des Thons hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem. Wo aber ein 7 darüber stehet, und darauf ein Sprung geschicht, so gehöret Tertia und Quinta dazu. Doch wenn 7 6 drüber steht, so kan man auch wohl die Quinta dabey anschlagen, sie muß aber weggenommen werden, so bald die 6 sich einstellt. Allein die Septima in transitu, welche über der Secunda toni gerne vorkommt, leidet keine 5 über sich, und kan man dazu nur die blosse Terß anschlagen. Sonst verträgt des Thones Secunda auch die Signatur 5. 6 wie folgendes Exempel aus dem C dur lehret.



Die Tertia, oder Chorda medians, hat Tertiam minorem, Sextam minorem und Octavam.

Die Quarta, wann sie einen Grad hinauff in Quintam steiget, hat Tertiam majorem, Quintam und Sextam majorem. Es nehmen aber die Componisten auch offt an statt der Sextæ die Septimam, als welche gemeiniglich hier schon pfleget præparirt zu seyn. Steiget aber diese Quarta des Thones nicht hinauf in Quintam, so gehöret Tertia, Quinta und Octava dazu.

Die Quinta oder Dominans hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam.

Die Sexta hat Tertiam minorem, Sextam minorem und Octavam. Doch es wird in 4 Stimmen die Octava meist cassiret, und davor die Tertia oder Sexta verdoppelt. Einige aber nehmen lieber Tertiam, Quintam und Octavam. Wiewohl noch andere sich der Bezifferung 5. 6 bedienen.

Die Septima hat Tertiam minorem, falsche Quintam und Sextam minorem.

Die Octava hat den Accord der Finalis.

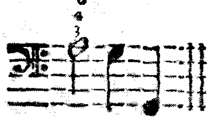
Er-

Erklärung über das Absteigen der Dur-Thöne.

Die Septima hat Tertiam minorem, Sextam minorem, und Octavam. Man verdoppelt aber gerne in 4 Partien an statt der Octavæ die Tertiam oder Sextam.

Die Sexta hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem. Der Herr Capellmeister **Heinichen** ist zwar in seinem neuen Tractat pag. 765. nicht damit einig, daß man 6 über die Sextam toni in dur setze, weil sie ein neues ✕ angebe, und schon eine halbe Cadentz und Ausschweiffung in einen andern Thon sey: Allein, dem sey, wie ihm wolle, so klinget doch natürlich nichts anders, und muß er dabey doch endlich selbst gestehen, daß es ein solcher special casus sey, der so lange gelte, als die Noten just in der Ordnung blieben; Inzwischen kan es auch nicht anders seyn, als daß regulariter und natürlich diese Sexta in der Ordnung in Quintam toni fallen und nicht springen muß. Es begiebt sich auch, daß sie $\frac{6}{5}$ über sich leidet, alsdenn ist es nicht anders, als eine Verwechselung der Partien mit des Thones aufsteigender Quarta; Ist also im nachgesetzten Exempel aus dem C dur die Verwechselung zwischen den beyden halben Noten f und a, denn f ist die aufsteigende Quarta und a die fallende Sexta.

An statt 

kan man setzen: 

Die Quinta oder Dominans wie im Auffsteigen.

Die Quarta hat Secundam, Quartam superfluam und Sextam, oder mit einem Wort: Es klingt hiezu, was zur Quinta des Thones gehöret.

Die Tertia oder Medians, }
Die Secunda, } wie im Auffsteigen.
Die erste Note oder Finalis. }

Und aso haben wir aus den vorhergehenden Schematibus ersehen, daß die Dur Thöne so fallen, als sie auffsteigen. Da es hingegen in folgenden Moll-Schematibus anders hergehen wird.

Schemata der zwölff Moll-Thöne.

	Finalis	Secunda	Tertia	Quarta	Quinta	Sexta	Septima	Octava	Octava	Septima	Sexta	Quinta	Quarta	Tertia	Secunda	Finalis
	8 5 3	6 4 3	8 6 3	6 5 ♭	8 5 ♯	8 6 3	6 5 3	8 5 3	8 5 3	8 6 3	6 4 3	8 5 ♯	6 4♯ 2	8 6 3	6 4 3	8 5 3

Steps (ascending): 1, ½, 1, 1, 1, 1, ½ — (descending): 1, 1, ½, 1, 1, ½, 1

C

Cis

D

Dis

E

F

Fis

G

Gis

A

B

H

Diese Schemata beweisen klahr / daß die Moll-Thöne anders fallen / als sie hinaufsteigen. Denn sie steigen durch die grosse Sextam und Septimam, und fallen hingegen durch die kleine Septimam und Sextam. Man mercke aber dabey diese Exception: Wann im Aufsteigen nicht die Octava erreichet / sondern nur biß an die Sextam und Septimam gegangen wird / so brauchet man die kleine Septimam und Sextam.

Vorher-berührter Unterscheid des Auf- und Absteigens der Sextæ und Septimæ des Moll-Thones machet den Componisten in gewissen Fällen mannigmahl viel zu schaffen / und entstehen daraus zuweilen sehr harte Sätze.

Es kamen vor einiger Zeit allhie einige Cantaten eines ausländischen Compositeurs zum Vorschein / worinn obgedachte des Thons Sexten und Septimen, so wohl majores als minores motu contrario sich offt begegneten / woraus lauter Octavæ deficientes und superfluæ, so gar an solchen Stellen, wo die Noten quantitate intrinseca lang waren, entstunden, welches er mit dem natürlichen ungleichen Auf- und Absteigen der Moll-Thöne defendirte, indem es bey solcher Bewandniß ja nicht anders seyn könte. Ob nun zwar andere Componisten solche harte Gänge evitiren, so können sie sich doch nicht alle so gar enthalten, eine Octavam deficientem oder superfluam dann und wann in einem eiligen Transitu oder andern geschwinden Passage mit passiren zu lassen / und haben dergleichen Sätze, wenn sie nicht zu offt kommen / unter andern bereits das Bürger-Recht erlanget. Von dergleichen tolerablen Sätzen folgen hiebey einige Exempla, da dann die Stellen, so zu observiren, mit NB. gemercket.



Erklärung über das Auffsteigen der Moll-Thone.

Die erste Note oder Chorda finalis hat Tertiam minorem, Quintam und Octavam.

Die Secunda hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem; Sie hat auch zuweilen an statt der Quartæ die falsche Quintam, die allhie sehr beweglich ist. Sie verträgt auch die Signatur 5♮ 6. wie folgendes Exempel aus dem D. Moll bezeuget.



Die Tertia oder Medians hat Tertiam majorem, Sextam majorem und Octavam; oder deutlicher zu sagen: Es gehört dazu, was zur Finali klingt.

Die Quarta, wann sie hinauff in Quintam steigt, hat Tertiam minorem, Quintam und Sextam majorem. Es äusert sich aber dann und wann eine Exception, da die Tertia minor nicht statt hat; Denn wenn eine Ober-Stimme durch des Thones auffsteigende grosse Sextam geht, und dazu im Baß, wie es sich manches mahl zuträgt, diese Quarta des Thons angeschlagen werden soll, so muß nothwendig Tertia major dazu genommen werden, wo es nicht allzu übel klingen soll, als:



Dis vorhergehende Exempel solte also billig im Basse über dem g Tertiam minorem b haben weil aber in der Ober-Stimme die aufsteigende Sexta des Thons, welche h ist, sich findet, so muß man auch dißmahl Tertiam majorem h nehmen.

So ferne nun die Quarta des Thons nicht einen Grad hinauf in Quintam geht, so erfordert sie nur Tertiam, Quintam und Octavam. Sie pfleget auch Sextam minorem über sich zu haben, welche alsdann Chorda elegantior ist, wovon im folgenden vierdten Capitel unter andern gehandelt werden soll, alsdann kan die Quinta weggelassen werden. Davon nachgesetztes Exempel aus dem D moll zu sehen ist.



Die Quinta oder Dominans, hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam.

Die Sexta hat Tertiam minorem, Sextam minorem und Octavam. Doch es wird zu 4. Stimmen loco Octavæ gerne die Tertia oder Sexta verdoppelt. Es ist verdrießlich, daß es im Moll mit der Bezeichnung vorne beym Schlüssel mit der Sexta so ungleich gehalten wird. Denn in D moll setzen einige das b vorne beym Schlüssel, andere thuns hingegen nicht; in G moll stehet bey etlichen das dis vorne, welches andere unterlassen, und also bey andern Thönen. Daher soll einer allemahl und insonderheit bey der Transposition wohl zusehen, wie es in der Piece, so er zu spielen hat, gehalten wird, damit er nicht falsch greiffe.

Die Septima hat Tertiam minorem, Quintam falsam und Sextam minorem.

Die Octava hat den Accord der Finalis oder ersten Note.

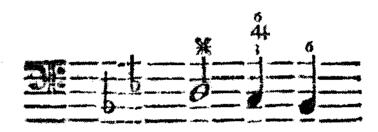
Erklärung über das Niedersteigen der Moll-Thone.

Die Septima hat Tertiam majorem, Sextam majorem und Octavam. Wiewohl in 4. Stimmen an statt der Octavæ die Tertia oder Sexta verdoppelt wird.

Die Sexta hat Tertiam majorem, Quartam (welche allhier natürlich superflua ist) und Sextam majorem. Auf dieser Baß-Note, wo sie nicht zu kurtz ist, schlägt man gerne ein Trillo.

Die Quinta, oder Dominans, hat Tertiam majorem, Quintam und Octavam, und verhält sich daher eben so, wie im Aufsteigen.

Die Quarta hat Secundam, Quartam superfluam und Sextam majorem, oder es klingt alles hiezu, was zur Quinta des Thons accordiret. Es wird auch sehr beweglich die Tertia minor loco Secundæ angebracht, als:



Die Tertia wie im Steigen. Die Secunda hat Tertiam minorem, Quartam und Sextam majorem, und weil sie auch albie 5+ 6 verträgt so kan das im Aufsteigen befindliche Exempel nun auch mit wenige Veränderung passen, als:



Finalis wie im Aufsteigen.

In beyderley Schematibus gehen die Noten alle per Gradus auf und ab, und entstehet daher die Frage, ob man denn nicht auch mit Beybehaltung der überstehenden Signaturen springen könne, wohin man wolle? Darauf ist die Antwort, wie sowohl in Dur als Moll in acht zu nehmen, daß man nach des Thons Secunda, aufsteigenden Quarta wann sie 6 über sich leidet, fallende Quarta, nie-

der-

dersteigende Sexta und aufsteigende Septima nicht springen, sondern gradatim fortschreiten müsse; und daher gehet

Die Secunda des Thons in Finalem oder Tertiam (a) (f)

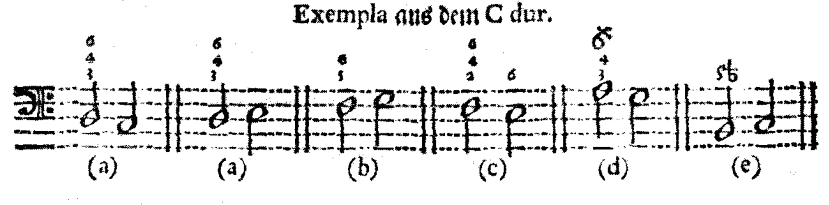
Die aufsteigende Quarta, wann sie $\frac{6}{5}$ über sich hat, in Quintam (b) (g)

Die fallende Quarta in Tertiam (c) (h)

Die niedersteigende Sexta in Quintam (d) (i)

Die aufsteigende Septima in Octavam (e) (k)

Exempla aus dem C dur.



Exempla aus dem A mol.

(f) (f) (g) (h) (i) (k)

Und im Fall ja besagte Chordæ springen, so bestehet der Sprung doch nur in Umwechselung der Stimmen, welche nichts bey der Sache thut, ausser dass die darauf folgende Baß-Note auch dann und wann mit einer andern Note aus der Ober-Stimme vertauscht wird.

Aus den andern Chordis kan man springen oder gradatim gehen, wohin man will, und zwar ebenfalls ohne Veränderung der Signaturen.

Sonst ist aus den Schematibus zu sehen, daß einige Chordæ mit andern einerley Accord haben, und ihre Veränderung nur in Umkehrung der Stimmen bestehe, daher dann eine vor die andere gesetzt werden kan. Unter denen sind nun

In

In Dur

Die Finalis und Tertia.
Die Secunda, die aufsteigende Septima und fallende Quarta.
Die Quinta und fallende Septima.
Die aufsteigende Quarta, wann sie nicht hinauf in Quintam geht, und also keine 6 über sich hat, mit des Thones aufsteigender Sexta.

In Moll

Die Finalis und Tertia.
Die Secunda, die aufsteigende Septima und fallende Quarta.
Die aufsteigende Quarta und fallende Sexta.
Die aufsteigende Secunda, wenn sie die falsche Quintam über sich hat, und die fallende Quarta, wann sie mit $\frac{5}{4}$ chargirt ist.

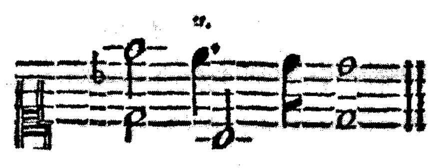
Man hat insonderheit bey der fallenden Quarta, welche mit der Secunda und aufsteigenden Septima einen Accord hat, zu behalten, daß, wann dieselbe gegen obangeführte Umkehrung durch einen Sprung aus der Finali angebracht werde, es in heutigen Musiquen viel in usu und zierlich sey. Denn, sie klingt auf diese Weise schon etwas fremder, und machet das Ohr des Zuhörers empfindlicher und aufmercksamer. Diejenigen, so in dieser Sache keinen vollkommenen Unterricht haben, verwundern sich, woher dann diese unpræparirte Dissonantz entstehe? daher können sie allhie begreiffen, daß eine solthane Verkehrung der Stimmen es zulasse. Nachgesetztes Exempel kan die Sache mehr erläutern. An statt der zweyten Note so wohl bey (a) als auch (b) findet man bey (c) die Umkehrung auch bey der zweiten Note.



Es beziehet sich auch Regula XX. des zweiten Capitels ratione Sextarum auf dieses Capitel, in der Meynung, daß sich einer aus den Schematibus der Sache halber wohl informire; da wir denn freylich bey den Sexten bedencken müssen, ob

ob sie über der Secunda, Tertia, Quarta, Sexta oder Septima des Thons stehen. Denn weil aus bisherigen klahr zu Tage liegt, daß so wohl in Dur als in Moll nur die Chorda finalis und Dominans ohne Sexten stehen, die andern aber alle mit einander die Sextam über sich dulden, deren doch in Ansehung dessen, was noch dazu gegriffen werden soll, eine von der andern unterschieden, so folget daraus, daß derjenige, so nicht recht Bescheid wisse, unmüglich allerwegen das gehörige dazu anschlagen könne, weil es nicht allemahl ausdrücklich mit dabey steht. Insonderheit gebe man wohl acht bey der Secunda des Thons, denn wenn auch gleich dieselbe über sich mit der 6 marquiret ist, so stehet doch fast nimmer oder selten $\frac{4}{3}$ mit dabey, und Corelli, der doch sonst seine Bässe sehr dicke mit Ziffern überstreuet, hat doch die Secundam des Thons fast nimmer anders als mit der blossen 6 bezeichnet, da denn ein geübter Accompagniste nicht etwan die blosse 3 allein, sondern auch die 4 dazu zu nehmen sich muß angelegen seyn lassen. Es ist um so viel nöthiger, dieses zu observiren, weil die hiezu kommende Quarta nicht nur allein zu Vermehrung der Harmonie, sondern auch die vitia zu evitiren dienet, welche durch Weglassung derselben vielmahl sich einschleichen können.

Da nun diese beyderley Schemata einer jeden Octavæ oder einem jeden Thon gewisse Schrancken gegeben, worinn sie bleiben sollen, so finden auch diejenigen, welche im Trillo aus dem rechten Ambitu gehen, in wie weit, sie fehlen. Denn in unterstehenden Satze aus dem D moll soll das über dem e angemerckte Trillo natürlich mit f und e gemacht werden, und dennoch nehmen einige fis und e mit Fleiß, und meynen, es sey zierlich, da es doch abscheulich wider das Gehöre läufft, indem das Fis chorda peregrina ist, welche in D moll gar nichts zu schaffen hat.



CAPUT IV.

Von den extraordinairen Sätzen/ so von den natürlichen abweichen.

Das vorhergehende Capitel hat zwar den natürlichen ordentlichen und ungezwungenen Gang nebst dem Accompagnement in der gantzen Octava eines jeden Thones gelehret: Weil aber die tägliche Praxis auch andere Sätze introduciret, welche die Componisten, um ihre Arbeit nicht immer nach den alten Leisten zu machen, mit untermengen, derselben aber viele sind, welche alle hier anzuführen unmüglich fallen würde, so sollen antzo doch die vornehmsten derselben angemercket werden, und wird ein Fleißiger, um sich hierinne weiter zu informiren, selbst sehen, was bey guten Componisten sonderliches vorfällt.

Chorda finalis und Dominans, welche nach Anleitung des vorigen Capitels die Quintam über sich erfordern, leiden auch wohl, wann der Componiste will, die Sextam über sich. Exempl. gr.



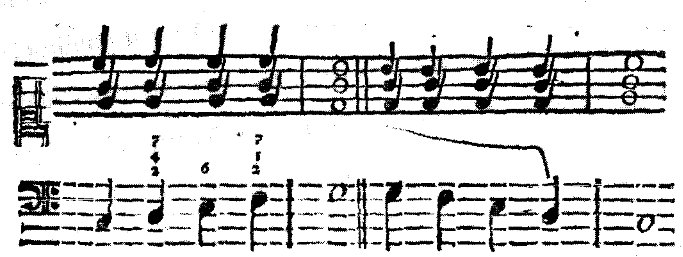
Die gradatim aufsteigende Noten werden offt mit 5. 6 beziffert, als:



Wann der Baß auf untengesetzte Art um eine Terz fällt, darauf um eine Secunda steigt, dann wiederum eine Terz fällt, und so abermahl um eine Secunda steigt, und so weiter, so kan man die um eine Terz gefallene Noten mit [illegible] accompagniren, als:



Unter andern ist der langsame Transitus im Brauch:



Das erste Exempel ist beziffert, das zweyte aber hat an der Stelle einen Strich, der da bedeutet, daß alle Noten durchgehen; Solches ist viel besser und deutlicher. Die Frantzosen haben den Strich jederzeit bey durchgehenden Noten gebraucht, die aber vom Italiänischen gusto wolten es lange nicht nachmachen, sondern gaben sich so viel Mühe mit Ziffern drüber zu setzen und verursachten daneben dem General-Baßisten ein unnöthiges Nachdencken: Nunmehr aber finden sie doch nach gerade, daß das Ding gut ist.

Das Niedersteigen in Moll ist in der Händelischen Opera Alexander pag. 44. zu Anfang der Aria aus'm C moll also accompagniret:



Hieher gehört insonderheit auch das Tasto solo item die Musetten, oder Sack-Pfeiffen Stücke, welche man häuffig bey den Frantzosen findet, in welchen der Baß oft viele Gewalt leiden muß.

Die Umkehrung der Stimmen, so in heutiger Praxi immer mehr und mehr in die Mode kommt, verursachet auch was sonderliches.

Das nothwendigste, so man alhie anzuführen hat, ist dieses: Es hat nehmlich eine Octava zwölff Klänge, die alle einen halben Thon von einander stehen, als C, cis, D, dis, e, F, fis, G, gis, a, b und h, und gleichwohl wird in dem natürlichen Gange der bisherigen Schematum in jeder Octava nur durch deren sieben auf- und absteigen, und daher fraget sichs, ob denn mit denen, so dazwischen weggelassen, nichts anzufangen?

Allerdings sind sie auch zu employren. In der Theoretischen Vorbereitung der Matthesonischen Organisten-Probe §. XLIV. werden dieselbe Chordæ elegantiores genannt, davon aber im Dur-Thone die Tertia minor und in Moll die Tertia major ausgeschlossen.

Die nicht uneben beygelegte Benennung der Elegantiorum kan hier auch beybehalten werden, welche sind

In Dur.

1. Finalis
2. Quarta } um ein Semit. minus erhöhet.
3. Quinta
4. Septima um ein Semit. minus erniedriget.

In Moll sind die auffsteigende.

1. Secunda um ein Semit. minus erniedriget.
2. Quarta um ein Semit. minus erhöhet.
3. Sexta
4. Septima } um ein Semit. minus erniedriget.

Noch in Moll die absteigende.

1. Septima
2. Sexta } um ein Semit. minus erhöhet.
3. Quarta
4. Secunda } wie im Auffsteigen.

Ex-

Exempl. gr. C dur hat in seiner Scala c, d, e, f, g, a, h, diejenigen, so nun dazwischen ausgelassen, als cis, fis, gis und b sind die vier eleganriores; dis aber ist die Tertia minor, welche zwar nicht dazu gehört, und dennoch bisweilen gebraucht wird.

In Moll wollen wir A moll nehmen. Es steiget demnach dieser Thon durch a, h, c, d, e, fis, gis, und fällt durch g, f, e, d, c, h, a: Da sind nun die vorbey gegangene als vier Elegantiores im Aufsteigen b, dis, f, g, und im Fallen gis, fis, dis, b, die Tertia major cis, so nicht darunter gehört, kommt selten zum Vorschein.

Da nun heutiges Tages nicht mehr eine so platte Music als in vorigen Zeiten beliebt wird, so gebrauchen die Componisten itzo solche Elegantiores nicht unbillig, welche auch zu einer sonderbahren Auszierung dienen, wann nicht allzu verschwenderisch damit umgegangen wird.

Caput V.

Von der Ausweichung der Thone.

Ob zwar eine Musicalische Piece aus einem gewissen Thone gehet, der da anfängt und schliesset, so weichet dennoch ein sothanes Stück in unterschiedliche andere Thöne, und zwar in solche, die mit dem Haupt-Thone am natürlichsten überein kommen, oder demselben verwandt sind. Und dieses muß ein fertiger General-Baßiste auch verstehen, damit er schon vorhero wissen möge, wohin ein Componiste etwann gehen könne: Denn dadurch wird er in dem Accompagnement viel sicherer seyn, und folglich seinem devoir so vielmehr Gnüge leisten.

Die Dur-Thone aber sind in ihren Ausweichungen von den Moll-Thonen unterschieden.

Daher sollen dann erst die Ausweichungen der Dur-Thöne examiniret werden.

Es weichen demnach die Dur-Thöne in fünff andere Thone, als in Secundam, Tertiam, Quartam, Quintam und Sextam, oder kürtzer zu sagen: Die Dur-Thöne haben ihre Ausweichung in alle Thöne, nur nicht in die Septimam.

Welche nun der ausweichenden Thöne Dur oder Moll seyn sollen kan man gar leicht ermessen. Denn wir setzen zum Fundament, daß die Dur-Thöne in ihren ausweichenden Thonen keine andere Tertien haben, als die sich ordentlich in ihrer Scala finden.

Derohalben wollen wir nach obiger Anleitung die Ausweichungen des C dur Thones suchen. Dessen Scala ist c, d, e, f, g, a, h, woraus man die Tertien der ausweichenden Thöne nehmen, und folglich urtheilen kan, welche Dur oder Moll seyn sollen.

Die Ausweichung geschicht also

in Secundam, das ist D, daß es aber D moll seyn müsse, ist daran zu sehen, weil die Scala f hat, welche die Tertia minor zu D ist.

in Tertiam, das ist E und zwar E moll, weil die Scala g hat.

in Quartam, das ist F und also in F dur, weil in der Scala a steht.

in Quintam, das ist G, nehmlich in G dur, weil in der Scala h befindlich.

in Sextam, das ist A, und muß A moll seyn, weil das C und nicht cis in der Scala des C Thons gebrauchet wird.

Nunmehr wollen wir auch die Ausweichungen der Moll-Thone vor uns nehmen.

Die Moll-Thone weichen gleichfalls aus in fünff andere Thone, nehmlich in Tertiam, Quartam, Quintam, Sextam und Septimam, oder kürtzer zu geben: Sie weichen aus in alle Thone, aber nicht in Secundam.

So wollen wir dann, vermöge bisheriger Anleitung, die Ausweichungen des D moll Thones suchen. Dessen Scala im Auffsteigen ist d, e, f, g, a, h, cis, aber darnach richtet sich die Ausweichung nicht, sondern man hat seine Absicht auf das Absteigen, und steiget daher besagter Thon herunter durch c, b, a, g, f, e, d. Aus diesen kan man die ausweichenden Thone und deren Tertien nehmen, und alsdenn leicht schliessen, welche davon Dur oder Moll sind.

Die Ausweichung geschicht

in Tertiam F: daß es aber F dur seyn müsse, siehet man daraus, weil die Scala D moll durch a geht.

in

in Quartam G, und zwar G moll, weil man descendendo b hat.

in Quintam, nehmlich A moll, darum, weil der D moll Thon im Niedersteigen c hat.

in Sextam B, weil im Absteigen b befindlich, B dur aber ist es, weil die Scala d hat.

in Septimam C. Es hat D moll im Absteigen c und nicht cis, darum nimmt er seine Ausweichung in C. C dur aber ist es, weil in der Scala e sich findet.

Nun ist die Frage, woran man mercken könne, wenn ein Thon changiret und ein neuer sich angiebt.

Vorher entworffene Schemata des Auf- und Absteigens der Thone im dritten Capitel beweisen, daß die etenduë einer jeden Octavæ an ihrem Gange ein eigen Kenn-Zeichen habe, cujus Toni sie sey. Das meiste aber kommt an auf die Zeichen ✗ und b, wie auch auf ♮, welches bald zum erniedrigen, bald zum erhöhen gebraucht wird. Wann ein ✗ oder das erhöhende ♮ verhanden, so ist dieselbe Note, welche ein sothanes Signum vor sich hat, oder auch, wann es über dem Baß stehet, die Septima des Thones, und die Note, so alsdann um einen halben Thon drüber sich findet, ist der Thon. Hingegen, wo durch b oder das erniedrigende ♮ eine Note um einen halben Thon tieffer wird, so ist sie die Quarta des verhandenen Thones.

Wir wollen dann vorerst in den Dur-Thonen suchen, wie die Ausweichungen zu finden.

Die Ausweichungen in Secundam, Tertiam, Quintam, und Sextam, und also ihrer viere, werden aus dem ✗ oder erhöhenden ♮ erkannt, welche zeigen, wo die Septima des Thones sitze. Einer aber deren, oder der noch übrige fünffte, welcher in Quartam seine Digression nimmt, hat das Kenn-Zeichen an seiner eigenen Quarta, welche mit b oder dem erniedrigen ♮ angedeutet wird.

Nun müssen wir einen gewissen Thon vornehmen, um zu erfahren, ob wir nach vorhergehender Anweisung die Ausweichungen finden können, und dazu soll C dur erwehlet werden.

In

In gedachtem C dur aber sind die fünff ausweichende Thöne D moll, E moll, G dur, A moll und F dur: deren die ersten viere an dem ♯ bey des Thones Septima und der letzte F dur an dem b bey seiner Quarta zu kennen. Und daher kennet man

D moll am cis. Und obgleich E moll in seiner aufsteigenden Sexta auch cis hat, so kan es doch keine Irrung verursachen, weil E moll immer mit dis zu thun hat, und hingegen in D moll gar kein dis zu finden.

E moll am dis. Dieser Thon hat cis in seiner aufsteigenden Sexta, er kan sich aber deßwegen nicht vor D moll ausgeben, sonst müste er aus dem cis um einen halben Thon ins d steigen, da er hingegen in dis gehet.

G dur am fis. Und wiewohl E moll auch fis in der Secunda des Thons hat, so ist doch G dur vom E moll gnugsam zu unterscheiden, weil in G dur sich kein dis hören lässet, wie in E moll. Doch A moll hat auch fis in seiner aufsteigenden Sexta, weil aber in besagtem Thone das fis um einen gantzen Thon ins gis steiget, und hingegen G dur in seiner gantzen Octava kein gis hat, so kan man allhie in keine Confusion gerathen.

A moll am gis. Daß nun dieses Thones aufsteigende Sexta fis mit G dur nicht könne vermischet werden, ist aus vorhergehenden zu lesen.

F dur hat kein ♯, wird daher an seiner eignen Quarta b erkannt. Und ob wohl das b sich in D moll im Niedersteigen auch findet, so kan man hier doch nicht leicht verführet werden, weil in D moll ausser dem b sich fleißig das cis hören lässet, welches im F Thone niemahls geschicht.

Noch soll in Dur ein mit b bezeichneter Thon auf vorhergehende Weise ratione Digressionum untersuchet, und also B dur dazu genommen werden, da nehmlich die beyde vorher gesetzte b, wie gewöhnlich, das H zum B und das e zum dis machen.

Die fünff Ausweichungen dieses Thons sind C moll, D moll, F dur, G moll und Dis dur, deren ebenfalls die ersten viere durch die Erhöhungs-Zeichen andeuten, welches die Septima toni, der fünffte aber Dis dur durch das erniedrigende b seine Quartam angiebt. Und also kennet man

C moll am h. Denn in diesem Thone wird durch ♮ das vorgezeichnete b ge-

hoben. Man hat wohl D moll in seiner aufsteigenden Sexta eben so wohl h, da aber D moll immer das cis hören läßt, welches in C moll gar nicht vorkommt, so kan man sich leicht darein finden.

D moll am cis. Es hat zwar dieser Thon in seiner aufsteigenden Sexta h, welches ein Kenn-Zeichen des C moll Thones heissen könte, weil aber dasselbe allhie um einen gantzen Thon ins cis und nicht in c steiget, so wird ihn niemand vor C moll ansehen.

F dur am e. Denn wenn hier F dur soll tractiret werden, so wird durch ♮ das dis zum e gemacht: und obgleich D moll auch e in der Secunda des Thons hat, so ist der Unterschied zwischen F dur und D moll doch bald zu machen, weil in F dur kein cis sich angiebt, wie im D moll. Wiewohl G moll hat auch e in der aufsteigenden Sexta, es steiget aber in dem G moll um einen gantzen Thon in fis hinauf, da hingegen F dur gar kein fis hat, daher man nicht leicht irre werden kan.

G moll am fis. Aus vorhergehenden ist gnugsam zu verstehen, daß dieses Thones aufsteigende Sexta e mit F dur nicht könne vermischet werden.

Dis dur hat kein Erhöhungs-Zeichen vor seiner Septima d, daher man es an dem b, so vor seiner Quarta steht, und die Note zu Gis oder b A machet, kennen muß. Es hat zwar C moll in seiner fallenden Sexta auch gis oder b A, allein weil dasselbe fleißig das h hören läßt, welches in Dis dur gar nicht vorkommt, so ist der Unterscheid zwischen diesen beyden Thonen leicht zu machen.

Damit wir auch sehen mögen, wie die Quarta des ausweichenden Thones das erniedrigende ♮ zum Kenn-Zeichen vor sich habe, so soll G dur zum Exempel dienen.

Desselben Thones fünff Ausweichungen sind A moll, H moll, D dur, E moll und C dur. Und hievon wollen wir das eintzige C dur betrachten.

C dur kan an der Septima h allhier nicht wohl errathen werden, weil so wohl der Haupt-Thon G dur, als dessen Ausweichungen alle, das h in ihrem Ambitu haben: daher man es an der Quarta f kennen muß; denn weil das Systema in G dur mit einem ✕ bezeichnet, welches das f um einen hal-

 ben

den Thon ins fis erhebet, so muß dann, wann die Ausweichung ins C dur geschicht, das fis durch das erniedrigende ♮ wiederum zu f gemacht werden. Nun hat zwar einer dieser ausweichenden Thone, nehmlich A moll, in seiner niedersteigenden Sexta auch f, aber weil darinne sich fleißig gis hören läßt, so in C dur nicht einmahl vorkommt, so distinguiret sichs dadurch von C dur.

Die andern vier Ausweichungen wird man aus voriger Unterweisung schon urtheilen können.

Nun müssen wir auch versuchen, ob in Moll das Changement der Thöne leicht zu finden.

Vorher aber muß man wissen, daß unter den fünff Ausweichungen eines Moll-Thones ihrer dreye am ✗ oder erhöhenden ♮ bey der Septima zu kennen, wann nehmlich diese in 4^tam^, 5^tam^ und 7^mam^ geschicht; die Digression in Sextam aber kennet man am b oder erniedrigenden ♮ so vor desselben Thons Quarta steht. Das waren erst vier Ausweichungen. Nun ist noch übrig die fünffte, so in 3^iam^ modulirt. Dieselbe kennt man daran, daß alles bleibt, wie es sich natürlich im Systemate angiebt, massen da weder ein neues ✗ noch b, noch auch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮ vorkommt.

Hiernach soll erstlich der Thon H moll untersuchet werden. Derselbe nimmt seine fünff Ausweichungen in E moll, Fis moll, A dur, G dur und D dur. Werden demnach die ersten dreye E moll, Fis moll und A dur an dem ✗ bey der Septima des Thones, und G dur an dem erniedrigenden ♮ bey seiner Quarta erkannt. Allein der fünffte, D dur, brauchet weder ein Erhöhungs- noch Erniedrigungs-Zeichen. Und daher kennet man

E moll am dis. Es hat Fis moll auch dis in seiner auffsteigenden Sexta, aber die Septima des Fis-Thones, welche ist ✗e unterscheidet E moll und Fis moll.

Fis moll am f, oder vielmehr am ✗e.

A dur am gis. Es hat zwar vorhergehendes Fis moll in seiner Secunda das gis, dasselbe aber hat seinen ausgehangenen Schild an dem ✗e, daher es mit A dur keine Verwirrung verursachen kan. Und H moll bedient sich auch

auch des gis in seiner auffsteigenden Sexta, kan aber wegen seiner Septima ✕ a vor A dur nicht passiren.

G dur hat zwar in seiner Septima fis, allein so wohl der Haupt-Thon H, als alle dessen Ausweichungen sind mit dem fis versorget; und weil auch im Systemate das fis natürlich ist, so kan G dur daran nicht errathen werden, daher ist die Quarta dieses Thons, welche durch das erniedrigende ♮ zum c wird, das beste Kenn-Zeichen, welches sich weder im Haupt-Thone noch in den andern Ausweichungen hören läßt, ausser in E moll, alwo es die absteigende Sexta ist. Weil aber E moll immer mit dis zu schaffen, welches in G dur nichts zu thun hat, so ist in der Sache leicht zu urtheilen.

D dur unterscheidet sich vom Haupt-Thone und allen Ausweichungen darinne, daß er kein ✕ noch b und eben so wenig ein erhöhendes noch erniedrigendes ♮ leidet, und daher so natürlich bleibet, wie das Systema ihn von sich selbst angiebt.

Noch ist nöthig einen mit b bezeichneten Thon ratione der Ausweichungen durchzugehen, wozu F moll erwählet werden soll, welcher in den Moll-Schematibus Cap. III. vier b vorgezeichnet hat.

F moll hat seine Ausweichungen in B moll, C moll, Dis dur, Cis dur und Gis dur: denn die ersten dreye an dem erhöhenden ♮ bey ihrer Septima, und Cis dur an dem b vor seiner Quarta zu kennen. Hingegen duldet Gis dur zum Unterscheid der andern, weder ✕ noch b, noch ein erhöhendes oder erniedrigendes ♮. So kennt man denn

B moll am a. Doch der C moll Thon hat auch in der auffsteigenden Sexta, das a, allein derselbe steiget von a in einen gantzen Thon hinauf ins h und nicht in b, hingegen hat B moll mit h gar nichts zu schaffen, und kan daher im geringsten nicht mit C moll verwirret werden.

C moll am h.

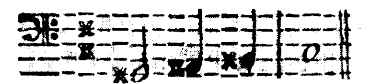
Dis dur am d. Ob nun wohl vorhergehendes C moll in seiner Secunda dieses d auch nicht entbehren kan, so bleibet es doch immer wegen seines h von den andern Ausweichungen abgesondert. F moll hat auch d in seiner auffsteigenden Sexta, aber die Septima e, so sich darinne angiebt, läßt ihn vor keinen andern Thon passiren.

Cis dur (oder b D dur) am b, welches vor dieses Thones Quarta dem G stehet, und dasselbe nunmehro zu fis oder b G machet. Solches ist in den andern Ausweichungen nicht zu finden, ausser in B moll, woselbst es in der niedersteigenden Sexta vorkommt: Da aber dieser in seiner Septima a hat, so ist der Unterscheid zwischen diesen beyden Thönen leicht gemacht.

Gis dur ist vom Haupt-Thone und allen dessen Ausweichungen darinnen unterschieden, weil darinne alles so natürlich bleibet, wie es das Systema angiebt, daher dann weder ein Erhöhungs- noch Erniedrigungs-Zeichen vonnöthen ist.

Manches mahl hat eine Note nicht allein ein ♯ vor sich, sondern auch eines über sich, alsdann ist dieselbe Note nicht Septima, sondern vielmehr Quinta toni, aber das ♯ so über derselben Note stehet und Tertiam majorem bedeutet, ist die Septima des verhandenen Thones. Dieses trägt sich zu in den Thönen, da die Septima des Thones im Systemate vorne beym Schlüssel mit einem ♯ bezeichnet seyn solte, dasselbe aber weggelassen worden. Ex. gr. Das Systema in A dur erfordert drey ♯, wenn aber solches nur in zweyen bezeichnet, und dasjenige, so das g in gis erheben soll, weggelassen wird, so pfleget bey der Ausweichung ins Cis das g im Basse ein ♯ vor und über sich zu haben, alsdenn wird aus dem g ein gis, und ist die Quinta des Cis Thones, allein das darüber stehende ♯ welches c oder ♯ h bedeutet, ist die Septima des bemeldten Thones. Davon besiehe unten das erste Exempel. Eben so ists auch, wenn E dur, welches vier ♯ in seinem Systemate vorgezeichnet haben soll, nur mit dreyen erscheinet, und das ♯, so das e in dis verwandeln soll, weggelassen worden; daher ist im zweyten Exempel, da die Ausweichung in gis geschicht, das dis die Quinta und das drüber stehende ♯ die Septima des Thones.

Wann es sich begiebt, daß zwo oder drey gradatim fortgehende Noten das ♯ vor sich haben, so ist die oberste derselben die Septima des Thons. Ist also im nachgesetzten das c oder ♯ H des Thones Septima und Cis moll der rechte Thon.



Es pfleget eine Note auch durch zwey ✱ zweymahl erhöhet zu werden, welche alsdann anzeigen, daß die Note zunechst über denselben der gegenwärtige Thon sey. Denn wenn aus dem Gis moll gespielet wird, so trifft man das f mit zweyen ✱ an, das eine steht vorne beym Schlüssel, welches f zu fis macht, und das andere vor der Note, so das fis noch um einen halben Thon erhöhet, daß g draus wird, welches alsdenn die Septima des Thones ist, und zu verstehen giebt, in welchem Thone man sey.

Man findet gleichfalls, daß, da das Systema vorne beym Schlüssel mit keinem ✱ gezeichnet, nichts desto weniger eine Note zwey ✱ vor sich hat. Solches aber ist ein Zeichen einer sehr harten und unnatürlichen Ausweichung.

Doch einige schreiben vor die Note, da sonst das zweyte Creutz stehen soll, nur ein einfaches X, welches bedeutet, daß nunmehr die Note um zweene halbe Thone erhoben werden solle. Ein grosser Virtuose in London schreibet manchmahl gar zwey ✱ vor eine Note, die schon vorne beym Schlüssel eines stehen hat, womit er seine Executoren warnen will, daß sie acht haben und zum wenigsten zwey ✱ observiren sollen.

Damit wir nun wieder auf die Bahne der Ausweichungen kommen, so muß man wissen, daß die Componisten darinne sich grosser Freyheit bedienen, und nicht allemahl sich an die gewöhnliche und bisher gezeigte Digressiones kehren, sondern zuweilen einen so fremden Thon erwischen, welchen man nicht vermuthen gewesen, den man aber durch oben erwehnte Mittel gar leicht errathen kan: daher derjenige, so den General-Baß spielet, fleißig aufpassen soll, auf daß keine Note vorbey passire, welche er nicht gehöriger massen abfertigte. Wird ein solcher aber nur die rechten Fundamenta im Kopfe haben, so wird er finden, daß er allemahl præstanda præstiren könne.

Um nun die Ausweichungen aller Thone und deren Kenn-Zeichen desto gewisser zu finden, so sind dieselben in folgenden beyden Tabellen begriffen.

Ausweichungs-Tabelle aller 12. Dur-Thone, nebst deren Kenn-Zeichen:

Haupt-Thon	Die fünff Ausweichungen				
	in 2dam	in 3iam	in 5tam	in 6tam	in 4tam
	Diese viere haben ihr Kenn-Zeichen am * oder erhöhenden ♮ vor der Septima ihres Thones.				Diese Ausweichung hat ihr Kennzeichen am b oder erniedrigenden ♮ bey ihres Thones Quarta.
C	D moll	E moll	G dur	A moll	F dur
Cis	Dis moll	F moll	Gis dur	B moll	Fis dur
D	E moll	Fis moll	A dur	H moll	G dur
Dis	F moll	G moll	B dur	C moll	Gis dur
E	Fis moll	Gis moll	H dur	Cis moll	A dur
F	G moll	A moll	C dur	D moll	B dur
Fis	Gis moll	B moll	Cis dur	Dis moll	H dur
G	A moll	H moll	D dur	E moll	C dur
Gis	B moll	C moll	Dis dur	F moll	Cis dur
A	H moll	Cis moll	E dur	Fis moll	D dur
B	C moll	D moll	F dur	G moll	Dis dur
H	Cis moll	Dis moll	Fis dur	Gis moll	E dur

Ausweichungs-Tabelle aller 12. Moll-Thone, nebst deren Kenn-Zeichen.

Haupt-Thon	Die fünff Ausweichungen				
	in 4tam	in 5tam	in 7mam	in 6tam	in 3iam
	Diese dreye haben ihr Kenn-Zeichen am ✻ oder erhöhenden ♮ vor der Septima ihres Thones.			Diese Ausweichung hat ihr Kennzeichen am b oder erniedrigenden ♮ bey der Quarta ihres Thons	Diese Ausweichung bleibet natürlich ohne ein neues Erhebungs oder Erniedrigungs Zeichen
C	F moll	G moll	B dur	Gis dur	Dis dur
Cis	Fis moll	Gis moll	H dur	A dur	E dur
D	G moll	A moll	C dur	B dur	F dur
Dis	Gis moll	B moll	Cis dur	H dur	Fis dur
E	A moll	H moll	D dur	C dur	G dur
F	B moll	C moll	Dis dur	Cis dur	Gis dur
Fis	H moll	Cis moll	E dur	D dur	A dur
G	C moll	D moll	F dur	Dis dur	B dur
Gis	Cis moll	Dis moll	Fis dur	E dur	H dur
A	D moll	E moll	G dur	F dur	C dur
B	Dis moll	F moll	Gis dur	Fis dur	Cis dur
H	E moll	Fis moll	A dur	G dur	D dur

Die Kenn-Zeichen der Ausweichungen in vorhergehenden beyden Tabellen sind nach der Bezeichnung des Systematis, wie es in den Schematibus Cap. III. und auch Cap. VI. im grossen Circul sich findet, eingerichtet. Und wo ein Componiste sein Systema anders bezeichnet, so kan einer, der so weit gekommen, daß er vorhergehendes begriffen, sich leicht auch in der Sache zu helffen wissen.

Caput VI.

Von der Beschaffenheit der Consonantien.

Die Consonantia oder Zusammenstimmende wird definirt, daß sie sey eine Distantz zweyer Thone, nehmlich eines soni gravis und acuti, welche lieblich und einförmig ins Gehöre dringe.

Die Grichischen Nahmen, so man nicht allein den Consonantien, sondern auch theils den Dissonantien, mit beygelegt finden wird, sind in diesem gantzen Wercke sonst nicht gebraucht, indem man derselben wohl entbehren kan: Weil aber unterschiedliche Autores sich ihrer bedienet, so hat man vor nöthig geachtet, solche mit zu erwehnen, damit einer, der etwann einen solchen Autorem lesen möchte, wissen könne, was sie bedeuten.

Es sind der Consonantien fünffe: Unisonus, Tertia, Quinta, Sexta und Octava.

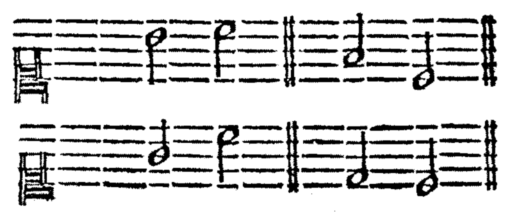
Diese theilet man in perfectas und imperfectas. Consonantiæ perfectæ oder vollkommene Consonantien sind drey: Unisonus, Quinta und Octava, und imperfectæ oder unvollkommene zwo, als Tertia und Sexta.

Wir wollen hievon ohne grosse Weitläufftigkeit handeln, und vors erste die Consonantias perfectas vornehmen.

Unisonus, quasi unus sonus, ist ein Klang, der aus zween gleichen Sonis bestehet, deren der eine weder höher noch niedriger als der andere, so daß man zwischen ihnen kein Intervallum finden kan, wie etwan das ungestrichene c gegen das ungestrichene c. Es ist sonst bey andern eine Frage, ob derselbe vor eine Consonantz passiren könne, weil er nur principium intervallorum sey, da aber die Sache von keiner Wichtigkeit, so will man sich allhie dabey nicht aufhal-

ten

ten. Indessen ist beym Unisono in acht zu nehmen (1) daß er in wenigstimmigen Sachen nicht offt gesetzet werde, (2) im Schlusse eines Stückes aber und insonderheit in Duetten nothwendig seyn müsse, es wäre dann, daß die Octava manches mahl dessen vices verträte, (3) daß, wann die Stimmen an einer Stelle stehen bleiben und sich nicht bewegen, unterschiedliche Unisoni continuiren können, und (4) daß in motu zween oder mehr Unisoni auf einander nicht folgen können, worunter auch der verbothene Unisonus rectus mit zu nehmen, welcher daraus entspringet, wenn man die leeren Claves eines springenden Intervalli vor dem Unisono biß an den Unisonum durchläufft, als:

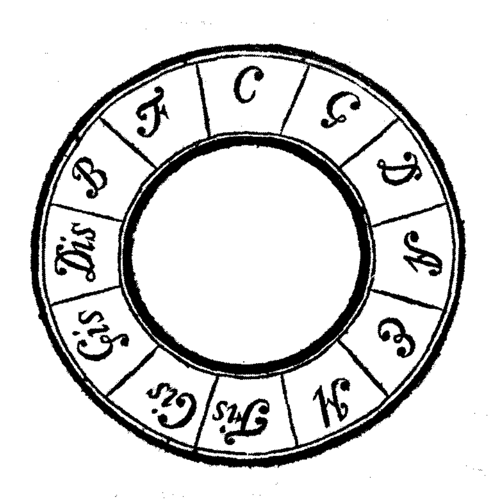


Doch dessen ungeachtet werden offt alle Instrumenten unisoni componiret, oder auch wohl in vollstimmigen Sachen einige solche passagen mit untermenget.

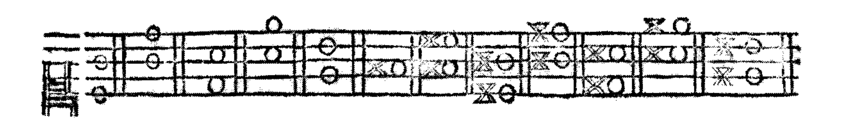
Die Quinta wird sonst auch Diapente genannt. Es können aber zwo oder mehr Quinten immediate auf einander nicht folgen, ausser in mansione. Nebst diesen, so müssen auch die verdeckten Quinten, welche vor den ausdrücklich gesetzten her gehen, evitiret werden, und das sind solche, die eben expresse nicht hin geschrieben, sondern nur entstehen, wenn man das ledige spatium einer springenden Note biß zur andern, wohin sie springt, durchlauffen würde, wie man hier unten sub (a) & (b) sehen kan, wovon doch einige tolerabel sind: vide (c) (d) (e) (f)



In welchem Falle man denn den berühmten Componisten folgen und wohl zusehen soll, was zu gebrauchen, und was zu verwerffen. Doch durch den motum contrarium kan man den vitiösen Intervallen aus dem Wege gehen. In vollstimmigen Sachen sind die verdeckte Quinten unmöglich zu vermeiden, doch soll man sich befleißigen, daß die äusersten Partien nur reine seyn. Welcher gestalt eine falsche Quinta von einer völligen & vice versa abgelöset werden könne, lehret Cap. VII. am Orte, wo von der falschen Quinta gehandelt wird. Wenn sich die Quinta mit der Sexta vereinigt, so ist sie syncopata und muß sich eben so, wie die falsche Quinta unterwerts resolviren, doch mit dem Unterscheid, daß die Quinta syncopata vorher liegen soll, da hingegen die falsche Quinta ihre Freyheit braucht. Ubrigens muß ein Musicus wissen, daß die Quinten alle zwölffe in einem Circul sich schliessen, welchen man mit hiebey fügen wollen.

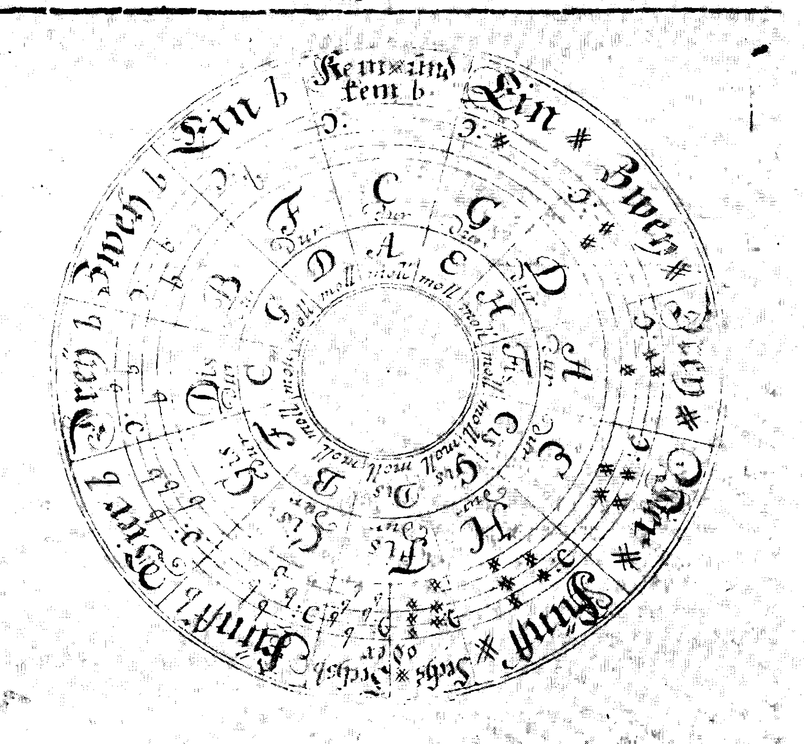


Es ist auch nicht undienlich, daß man allhie diesen Circul ins Systema Musicum setze; alsdenn wird sich finden, daß er nicht mehr an der rechten Stelle der erst angefangenen Note schliessen könne.



So war also dieser Quinten Anfang im c, durch den Umgang des Circul aber schliessen dieselbe im ✱h. Die Ursache ist, daß man das Intervallum der einen Quint bis zur andern, ohne Veränderung des generis Musices so richtig beybehalten, daß die neue an eben derselben Stelle, wo die vorige aufgehört, wieder angefangen. Sonsten kan man auch füglich und billig einerwegen, als etwan in der zehenden Quinta von dem ✱ abgehen, und an statt ✱a ✱b lieber be bh setzen, so wäre zwar der Circul an dieser Stelle in den Noten einiger massen verrückt, hingegen würde derselbe in c wieder schliessen. Und hieraus kan man die Ursache sehen, warum in einer Composition manches mahl eine so wunderliche Abwechselung des ✱ mit b geschicht, weil sonst ein Componiste zu tief in die ✱ oder auch in die b gerathen würde.

Hierbey hat man auch durch folgenden Entwurff zeigen wollen, wie die circulirende Quinten die Vermehrung des ✱ und b in beyden musicalischen Generibus, wie auch die Ausweichung und Verwandschafft der Thone von sich selbst hervor bringen.



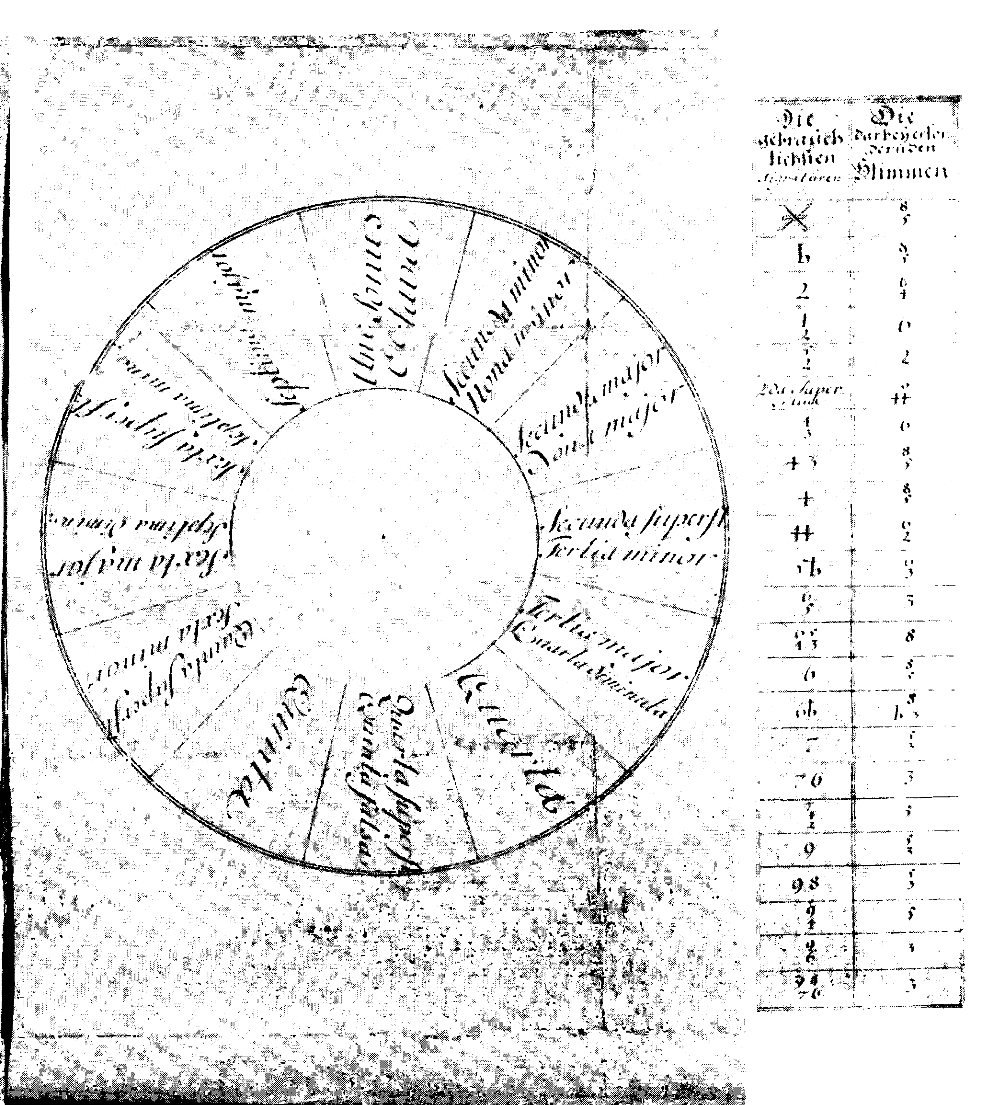
Dieser Circul zeiget erstlich betreffende die beyden mit ✕ und b bezeichnete Musicalischen genera, wie dieselben oben von C dur und A moll an biß herunter in Fis dur und Dis moll zur Rechten immer mit lauter ✕ und zur Lincken hingegen mit lauter b sich allgemählig vermehren, und wie natürlich zwey über einander

ge-

gesetzte Thöne, deren der eine dur und der andere moll allemahl auf einerley Art gezeichnet werden. Denn es wird von C dur und A moll an zur rechten Seite herum eine Quinta höher bey G dur und E moll ein ✕ alsdenn wieder eine Quinta höher bey D dur und H moll zwey ✕ und so weiter per Quintas immer ein ✕ mehr erfordert, biß Fis dur und Dis moll, so man mit sechs ✕ bezeichnen kan. Gehet man nun von C dur und A moll an zur lincken Seite um eine Quinta herunter, so brauchet F dur und D moll ein b, hievon wieder eine Quinta herunter in B dur und G moll, so sind zwey b vonnöthen, und wird also immer um eine Quinta tieffer ein b mehr zugesetzt, biß man an Fis dur und Dis moll gelanget, alwo sechs b oder auch sechs ✕ stehen müssen. Denn gleichwie, wann man aus Teutschland nach Franckreich reiset, auf der Gräntze beyderley Sprachen, so wohl Teutsch als Frantzösisch, geredet werden; also gebrauchet man auch bey letzt bemeldten beyden Thönen als Gräntzen zwischen ✕ und b beyderley Bezeichnungen. Doch halte dafür, daß es besser sey, wann sie mit ✕ vorgestellet würden. Wann aber diese Fis dur und Dis moll bey andern Thönen als Ausweichungen vorkommen, so folget von sich selbst, daß sie bey einem mit b bezeichneten Systemate auch um ein gleiches genus mit dem Haupt-Thone zu haben mit b erscheinen müssen; ist aber der Haupt-Thon mit ✕ gezeichnet, so müssen sie auch auf diese Art gebraucht werden. Und, wenn die beyden erwehnten Thone selbst die Haupt-Thöne sind, so richten sich dero Ausweichungen auch in das genus Musicum, so der Haupt-Thon hat. Daß nun bey Fis dur und Gis moll das genus verändert wird, und von der rechten Hand an die ✕ von der Lincken aber die b nicht continuiren, ist die Ursache, daß wann solches geschehen solte, die ✕ oder b so zuwachsen würden, daß C dur und A moll zuletzt zwölff ✕ oder zwölff b vorgezeichnet haben müsten. Und damit man sich von allem die Sache um so viel leichter imprimiren könne, so lehret das dabey befindliche in den Bass-Schlüssel gesetzte Systema zugleich auch, wo die ✕ und b in jedem Thone placiret seyn sollen. Nun ist zwar wahr, daß die Componisten solches nicht allemahl observiren, sintemahlen sie offt weniger ✕ oder b vorzeichnen, als der Thon billig haben soll, und hingegen die vorn weggelassene Signa allezeit zur gehörigen Note schreiben, indessen soll doch ein Musicus wissen, wo sie eigentlich hingehören. Denn wenn einer einen unbezifferten General-Bass aus A dur spielen solte, der nur mit zweyen ✕ marquiret, und das dritte zum gis weggelassen wäre, wie solches offt geschicht, und er griffe allemahl zu e die Tertiam minorem g an

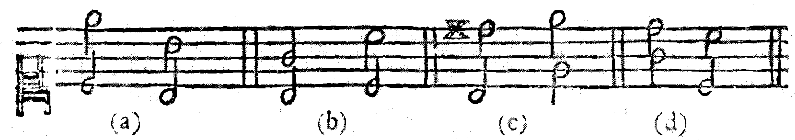
statt des gehörigen gis, so würde er die Ohren sehr peinigen. Uberdem ists auch darum nöthig, diese Sache recht zu begreiffen, damit einer dadurch verstehen lerne, welche Con- und Dissonantien naturales oder accidentales sind, daß er wissen könne, welche die Verdoppelung am besten vertragen. Denn wenn in A dur das ♯, welches zu gis machen soll, nicht vorne im Systemate, sondern allemahl vor der Note stehet, so ist dieselbe darum doch nicht accidentalis sondern naturalis.

Zum andern weiset dieser Circul auch der 24. Thöne Verwandschafft und Ausweichungen. Man findet alda, wie so wohl alle 12 Dur- als auch sämtliche 12 Moll-Thöne Quinten-weise rund um den Circul sich schliessen, und wie eines jeden Thones Ausweichungen von Natur in drey Classen sich abtheilen. In der Mitten stehet allemahl der Haupt-Thon, der seinen nechst-verwandten über oder unter sich hat, und diese beyde können die erste Classe ausmachen, weil sie auf gleiche Art bezeichnet: Zur Rechten kommt alsdenn die andere Classe, bestehend in einem Dur- und in einem Moll-Thone, und diese sind schon dem Haupt-Thone etwas weniger verwandt, weil sie im Systemate auch anders bezeichnet, als diejenigen von der ersten Classe: Und dann kommt zur Lincken der ersten Classe die dritte, worinnen auch ein Dur- und ein Moll-Thon anzutreffen, und diese sind wieder im Systemate anders bezeichnet, als die erste und zweyte Classe, und ihre



Die gebräuchlichsten Signaturen	Die darbey erforderten Stimmen
×	8 5
♭	8 5
2	6 4
4 2	6
4 2	2
2da super flua	8 ♯
4 3	6
♯ 3	8 5
♯	8 5
♯♯	6 2
5♭	6 3
6 5	3
6 5 4 3	8
6	8 3
6♭	♭ 8 3
7	5 3
7 6	3
9 4	5
9	5 3
9 8	5 3
9 4	5
9 6	4
9 4 7 6	3

die äusersten Stimmen rein seyn mögen. Unter den verdeckten aber sind sie allemahl zuläßig, wann die Ober-Stimme um einen Grad steiget, die andere aber um eine Quart aufwerts springt, besiehe unten (c) und wann die obere um einen Grad fällt, die unterste aber hingegen um eine Quint herunter springt, wie unten sub (d) gelehret wird.

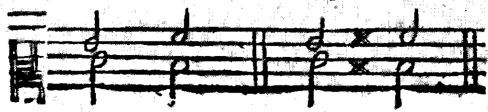


Motu contrario können endlich zwo nach einander folgende Octaven passiren, aber solches muß nur selten geschehen. Im General-Basse kan man zu Verstärckung des Fundaments lauter Octaven in der Lincken greiffen; Es pfleget auch offt ein Basset gen mit einem andern tieffen Basse in Octaven zu gehen. Ja die heutigen Componisten sind eben nicht Sclaven aller alten Reguln, indem sie wohl alle Violinen oder andere Instrumente in lauter Octaven mit dem Basse setzen, und es trägt sich auch zu, daß die Singe-Stimme mit den Instrumenten in Octaven einher gehet.

Nunmehr kommen wir auch an die beyden unvollkommene Consonantien, welche sind Tertia und Sexta.

Die Tertia ist zweyerley, nehmlich major und minor.

Die Tertia major oder die grosse Tertz wird darum so genannt, weil sie um ein Semitonium minus grösser oder höher ist, als die Tertia minor. Sie heißt auch Ditonus. Wo zwo oder mehr Tertiæ majores gradatim fortgehen, da entstehet allemahl eine falsche Relation, welche die Componisten, und also auch die General-Bassisten, doch zuweilen mit passiren lassen müssen, weil sie nicht immer zu vermeiden sind. Saltuatim sind sie gut, wenn beyde Stimmen in Octavam, Quintam & Quartam springen. Noch entstehet unter andern eine falsche Relation, wann Tertia major motu contrario in Quintam geht, als:



Jedoch

Jedoch wird die letztere unterweilen gebraucht. Die Compositeurs verdoppeln diese Tertiam nicht allzu offt / weil dieselbe sehr penetrant, und eine eintzige schon viel ausfüllen kan, es wäre dann / daß sie Gesellschafft mit der Sexta machte / in welchem Fall man sie lieber zu verdoppeln pflegt. Endlich ist noch zu erinnern / daß die Tertia major das Kenn-Zeichen eines Dur-Stückes sey / wenn die Chorda finalis des Haupt-Thones selbe zur Mediante hat.

Die Tertia minor, oder die kleine Tertia, wird also genannt / weil sie um ein Semitonium minus kleiner oder tieffer ist, als die Tertia major. Sie heißt auch sonst Semiditonus und Trihemitonium. Ein Stück / in welchem die Finalis des Haupt-Thons diese Tertiam hat / ist moll. Ob aber nicht bey einigen Cadentzen / insonderheit zuletzt beym Schlusse / dur ausgehalten werden solle / davon sind unterschiedliche Meynungen. Indessen halte dafür (womit die meisten einig seyn,) nehmlich / daß im Schlusse eines Moll-Stückes die gehörige Tertia minor gebraucht werden müsse / es wäre dann / daß man einen gewissen affect zu exprimiren hätte / worinn endlich die Tertia major statt haben könte. Anlangend in der Mitten einer piece, so ist gewiß / daß die Cadence mit der kleinen Tertz zuweilen hart klinget. Man besehe folgendes Exempel / welches A moll anfängt / und im Anfange des zweyten Tactes ins E moll geht / wie es dann im dritten eine Cadence ins E moll machet: Im vierten Tacte aber ist die erste Note schon wieder in A moll; Wann nun am Ende des dritten Tactes das e mit der kleinen Tertz accompagnirt werden solte / würde es doch unangenehm klingen / weil der darauf folgende Tact ins A moll gehöret: Wann aber alda die grosse Tertia gis zum e genommen wird / so ist es schon eine Vorbereitung zum darauf folgenden A Moll-Thone / und fällt dem Ohre schon angenehmer. Wer aber anderer Meynung ist / dem ist hiedurch nichts zum præjudice gesagt.

Die Sexta ist auch zweyerley / nehmlich major und minor.

Die Sexta major oder die grosse Sexta wird darum so genannt / weil sie um ein Semitonium minus grösser oder höher ist / denn die Sexta minor. Sonsten heißt sie auch Hexachordum majus, und ist nichts anders / als eine umgekehrte Tertia minor. Bey dieser Concordantz ist zu mercken / daß sie / nachdem es erfordert wird / bald Tertiam majorem bald minorem habe / dahingegen die Sexta minor eintzig und allein die kleine Tertiam haben will. Es hüte sich ein General-Bassiste / wann er zu des Thones Secunda die Sextam majorem mit ihren Neben-

Stimmen angeschlagen, daß er, wie es offt passiret, den zur folgenden Note gehörigen Griff nicht weg lasse, und etwan einen ungeschickten Transitum mache.

Die Sexta minor oder Hexachordum minus wird deswegen so genannt, weil solches um ein Semitonium minus kleiner oder niedriger ist, denn die Sexta major. Sie ist nichts anders als eine umgekehrte Tertia major, und leidet, wie schon oben gesagt, keine andere Tertiam als minorem bey sich. In folgendem Satz aber muß sich einer beym zweyten Viertel nicht etwan einbilden, als sey allda die Sexta minor mit der Tertia majori gesetzt, immassen das c über dem e nur einen irregulairen Transitum macht, und das darauf folgende h eigentlich zum Accord gehört, daher ein Accompagnist zu demselben e auch nichts anders als Tertiam majorem, Quintam und Octavam greiffen soll, es wäre dann, daß er an statt der Octavæ die allhie præparirte Septimam nehmen wollte.



Angehende die vitiösen progressen, deren bey einigen Concordantzen bißher erwehnet worden, so muß man nicht etwan dencken, daß eine dazwischen gesetzte kurtze Pause den Fehler aufhebe.

Doch in den Orgeln hat man mit Fleiß das vitiöse wilde Geschrey der Tertz- und Quint-Register: Und ob zwar die meisten sich einbilden, daß eine gute Orgel ohne dieselbe nicht bestehen könne, so stehets doch dahin, ob wir bey unsern Nachkommen Beyfall finden. Denn es ist schon nun an einigen Orten eine merckliche Aenderung im Pedale gemacht worden, da dann unter andern einer der berühmtesten Orgel Bauer in Teutschland, seines Nahmens Silberman, neulich in der Dreßdenschen Sophien-Kirche ein vortreffliches Werck von 33 Stimmen erbauet und ins Pedal nichts anders als vier reine Stimmen gesetzt, als nehmlich Principal 16 Fuß, Sub Baß 16 Fuß, Posaune 16 Fuß, und Trompete 8 Fuß, wie solches aus der gedruckten Beschreibung zu sehen. Die

Die Trias harmonica wird, wo es geschehen kan, allezeit complet gebraucht: doch ist sie in zwey-stimmigen Sachen nicht zu haben, hingegen kan sie in drey-stimmigen zwar nicht durch und durch, jedennoch aber offt, angebracht werden. In vier Stimmen soll sie billig in jedem Accord anzutreffen seyn, wo nicht die Cadentzen oder die Vermeidung verdrießlicher Sprünge verursachen, daß man einen sonum aus Noth weglassen müste.

Da nun in einer vielstimmigen Composition die Consonantien nothwendig dupliret werden müssen, so ist in acht zu nehmen, daß die Quinta mehr dupliret werde, als die Octava, und die Octava mehr, als die Tertia; doch leidet die Tertia minor die Verdoppelung ehe als die Tertia major. Indessen wird doch die Tertia major, wenn sie naturalis ist, heutiges Tages mehr als in vorigen Zeiten in der Verdoppelung gelitten. Wann in einem Accord keine Quinta, sondern an statt derselben eine Sexta verhanden, so werden lieber Tertia und Sexta als die Octava vermehret. Und so ausser dem ordentlichen Ambitu des Haupt-Thones, woraus ein Stücke geht, vor einer Baß-Note ein ✕ oder b oder auch ein erhöhendes oder ein erniedrigendes ♮ stehet, wie auch, wann eine Ober-Partie durch eine dergleichen überstehende Signatur erhöhet oder erniedriget und dadurch accidentalis wird, so muß sie seltener als eine naturalis verdoppelt werden.

Caput VII.

Von der Praxi der Dissonantien.

Eine Dissonantz heist auf Teutsch, was nicht übereinstimmet, oder übel lautet, und wird definirt, daß sie sey eine Distance zweyer Thöne, welche dem Gehöre hart, und, aufs einfältigste zu reden, unangenehm vorkomme doch aber zu Bewegung der affecten eben so nöthig als die Consonantz sey. Weil nun die Consonantien alleine in einer Music allzu einfältig und fromm klingen, so müssen dieselben nothwendig mit Dissonantien meliret werden. Denn gleich wie ein Mahler in seiner Schilderey den Schatten zu dem Ende macht, damit sich die Erhebung oder das lichte desto besser præsentire, also muß auch ein Musicus die Dissonantien dergestalt anbringen, auf daß die drauf folgende Consonantien desto lieblicher ins Gehöre fallen mögen.

Es sind aber an Dissonantien, so in der Composition gebraucht werden, folgende:

Drey Secunden, als minor, major, superflua.

Drey Quarten: die völlige, superflua und auch diminuta.

Zwo dissonirende Quinten, als falsa und superflua.

Sexta superflua.

Drey Septimen: major, minor und diminuta.

Zwo Nonen, nehmlich major und minor.

Doch es stimmen in Berechnung der Dissonantien nicht aller Meynungen überein. Etliche halten alle Proportiones, so extra seriem numerorum harmonicorum 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. sich finden vor Dissonantien; andere aber wollen behaupten, daß keine Consonantz durch einen Zusatz oder Abkürtzung, wodurch sie deficiens oder superflua würde, in keine Dissonantz verwandelt werden könne, sondern nothwendig eine Consonantz seyn müsse. Dergleichen sind allhie die obberührte Quinta falsa und superflua, wie auch die Sexta superflua; zu geschweigen, was noch einer oder der andere wieder die völlige Quartam einzuwenden, der selche von den Consonantien nicht ausgeschlossen haben will. Man lässet dannenhero einem jeden sein sentiment, das meiste aber kommt darauf an, daß nur einer die obbemeldten Intervallen, er mag gleich einige derselben vor Dissonantien oder Concordantien halten, nur recht zu gebrauchen wisse.

Denjenigen zu Gefallen, welche oberwehnte Harmonische Zahlen nicht verstehen, und doch die Sache gerne begreiffen wolten, soll folgendes quasi in parenthesi zur information dienen.

Zwo Saiten auf ein Corpus gezogen und so gestimmt, daß die eine wie die andere klingt, machen einen Unisonum. Das ist 1. gegen 1.

Theilet man eine Saite in 2 gleiche Theile, so wird die halbe Saite gegen der gantzen eine Octavam hören lassen, und das ist 1 gegen 2.

In 3 Theile, so geben 2 Theile gegen alle 3 Theile eine Quintam.

In 4. Theile, so geben 3 Theile gegen alle 4 Theile eine Quartam.

In

In 5. Theile, so geben 4. Theile gegen alle 5. Theile eine Tertiam majorem.

In 6. Theile, so geben 5. Theile gegen alle 6. Theile eine Tertiam minorem.

In 8. Theile, so geben 5. Theile gegen alle 8. Theile eine Sextam minorem.

Noch zu Erfüllung der Sextæ majoris, kan man die Saite in 5 Theile abtheilen; so geben 3 Theile gegen alle 5. Theile eine Sextam majorem.

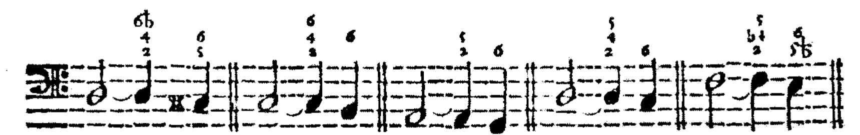
Hieraus ist zu sehen, daß alle Consonantien in 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. eingeschlossen, und die siebende Zahl davon excludiret sey, weil sie eine Zahl der Vielheit und in keine kleinere reduciret werden mag, daher sie auch die Ruhe-Zahl genennet wird. Nun aber kan keine Dissonantz in diese Zahlen resolviret werden, ausser die eintzige Quarta, die daher auch von vielen unter die Consonantien gerechnet wird.

Ein mehrers hievon zu melden, ist dieses Tractats Zweck nicht, weil solches ad Mathesin gehört.

Die Secunda minor hat ihre Stelle im Absteigen (1) über der Tertia des Thons in Dur (2) über des Thons Septima ebenfalls in Dur (3) über der Quinta eines Moll-Thons, und leidet noch Quartam und Sextam bey sich. Sie wird præpariret, und zwar auf diese Weise, daß entweder die Secunda oder der Bass vorher gelegen. Die darauf folgende Bass-Note gehet alsdann um einen Grad herunter, worzu die Tertia und Sexta gehört, und auch wohl was der Thon, worinne man ist, noch sonst natürlich erfordert. Diese Secunda ist etwas gezwungener als die Secunda major, daher wollen einige sie gantz und gar als etwas absurdes verwerffen und in der Composition nicht dulden. Man kan sie doch aber nicht wohl entbehren, insonderheit bey der Continuation unterschiedlicher Secunden. Hierauf folgen gehörige Exempel:

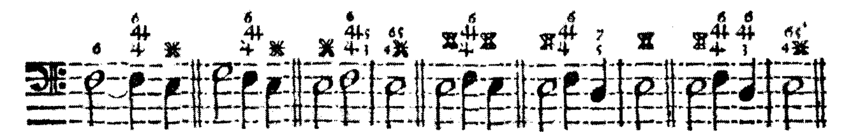


Die Secunda major, wann sie ohne Begleitung der 4 erscheinet und im Basse præpariret ist, so hat sie ihren Platz über der Chorda finali. Sie nimmt (1) zu sich Quartam und Sextam minorem, und solcher gestalt kommt sie vor in einem Moll-Thone, (2) sie vereinbahrt sich gleichfalls mit der Quarta und Sexta majori, und also braucht man sie in einem Dur-Thone. (3) Sie meldet sich bißweilen mit der Quinta und auch wohl mit der Quarta und Quinta zugleich. Uberhaupt aber ist hiebey zu mercken, daß der Baß, wann die Secunda mit demselben angeschlagen, alsdann um einen gantzen oder halben Thon herunter trete: Gehet er nun um einen gantzen Thon herunter, so hat er Tertiam und Sextam, hingegen, wann er um einen halben Thon fällt, so hat er Tertiam, Quintam falsam und Sextam. Besiehe folgende Exempel:

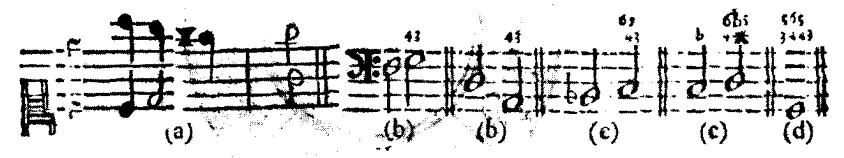


Die Secunda superflua hat ihre Stelle über der niedersteigenden Sexta eines Moll-Thones. Es will Brossard in seinem Dictionaire de Musique, daß man sich derselben niemahls oder zum wenigsten sehr selten bedienen solle, sie komt aber anitzo schon mehr und mehr in die Mode. Sie nimmt Quartam superfluam und Sextam majorem zu sich, hernach fällt der Baß nach der gewöhnlichen Art um einen halben Thon herunter in die Quintam des Thones, wie folgende erste vier Exem-

Exempel belehren. Im fünfften aber fällt der Baß vorher um eine Tertz herunter, ehe er in Quintam toni geht. Und im letzten machen die beyden Baß-Noten f und d nur vorher eine Umwechselung ihrer Stimmen.

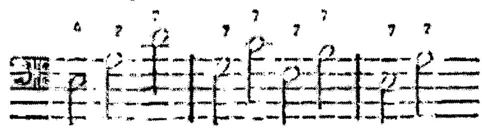


Die Quarta oder Diatesseron hat viel disput erreget, immassen sie einige vor eine Dissonantz, einige vor eine Consonantz, und einige vor ein Intervallum mixtum wollen gehalten haben. Viele Musici Mathematici aber defendiren dieselbe nach äusersten Vermögen, um sie nicht von den Consonantzen ausgeschlossen zu sehen, sonst bekommen sie eine allzu grosse brèche in die Mauer ihrer Proportional-Zahlen. Diesem ungeachtet hat man vor rathsam befunden, ihr allhie einen Platz unter den Dissonantien einzuräumen. Sie pfleget sich zuweilen ex abrupto zu melden. vid Exempl. sub (a) ob sie gleich meist præpariret anzutreffen. Ihr Gebrauch ist erstlich mit der Quinta und Octava, da denn bey stille liegendem Basse die Quarta sich hernach in Tertiam resolviret. (b) Zum andern mit der Sexta und Octava, worauf bey haltendem Basse die Resolutio in Quintam und Tertiam geschicht. (c) Man nimmt auch wohl erst Quartam, Sextam und Octavam, hierauf Quartam, Quintam und Octavam, und alsdann Tertiam, Quintam und Octavam, wie das Exempel sub (d) lehret. Alle diese Signaturen haben ihre gewöhnliche Stelle über der Final-Note und Dominante.



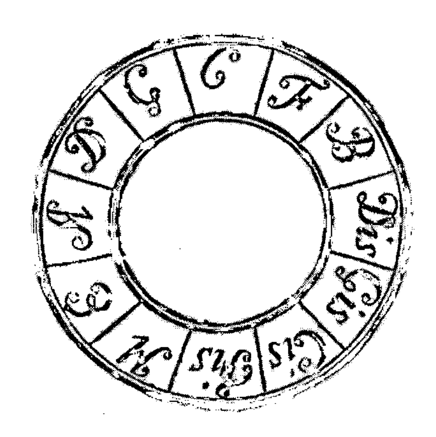
Noch ist wegen ♯ in acht zu nehmen, daß die Componisten dieselbe mit öfftiger Abwechselung der ✱ fleißig brauchen, als ✱ so offt es beliebig: ja sie machen

chen auch wohl einen artigen Tausch und kehren den Satz um, daß bald 6 5 bald 4 3 sich oben hören lassen. Allhier ist auch nicht der im Baß vorkommende Quarten-Gang vorbey zu gehen, da nehmlich derselbe durch lauter Quarten aufwerts oder an statt der Quartæ in Quintam herunter springet, in welchem Fall derselbe durch und durch die Septimam über sich leidet, als:



Und weil es sich nicht immer thun läst durch lauter reine Quarten zu procediren, so kommt wohl zuweilen eine Superflua dazwischen, um einen absurden Thone, worein man gerathen könte, aus dem Wege zu gehen, wie vorher gezeigtes Exempel beym b anweiset.

Welcher gestalt man die Quarten alle zwölffe in einem Circul sich schliessen, und wie dieselben, wenn man den Circul zurück gehet, lauter Quinten machen, ist aus folgendem zu sehen.



So wohl diesen Quart-Circul, als auch den in vorhergehenden sechsten Capitel befindlichen Quint-Circul hat man darum diesen Tractat mit einverleibet, weil man befunden, daß alte bereisete Musici, die doch theils ihre Kunst mit Brief und Siegel beweisen können, sich nicht einmahl in die Sache zu finden gewust, als welche wohl zu F das H und zu B das e zur reinen Quarta, item zu H das f und zu E das B zur Quinta machen wollen. Wo auch ein ungeübter exercitii gratia diesen Circul in Noten setzen und nur bey c anfangen wollte, würde er bey demselben auch etwas zu observiren haben.

Die Quarta superflua wird sonst auch Tritonus genannt, und ist um ein Semitonium minus höher als die völlige Quarta. Diese Dissonantz findet sich in der niedersteigenden Quarta beydes eines Dur- und Moll-Thones. Sie wird præpariret, so daß entweder die 4♯ oder die Basis vorher lieget, hernach kommt zur selben Secunda und Sexta, worauf der um einen Grad herunter fallende Baß Tertiam und Sextam zu sich nimmt, und wird also folglich diese Dissonantz unterwerts resolviret, vide Exempla sub (a)

Es klingt auch sehr fremde, wann nach gehörter 4♯ der Baß um ein Semitonium majus fällt, und alsdann Tertia und Quinta über dieselbe Baß-Note kommt, wodurch in einen andern Thon gegangen wird. (b)

Noch wird in einen andern Thon gegangen, wann nach der 4♯ der um ein Semitonium majus gefallene Baß mit 6♯ accompagnirt wird. (c)

Man kommt auch in einen andern Thon, und daneben aus einer Dissonantz in die andere auf diese Weise, wenn nach abgefertigter 4♯ der Baß um ein Semitonium majus fällt und dazu 5♭ genommen wird. (d)

In den Moll-Thonen nimmt die Quarta superflua auch wohl an statt der Secundæ die Tertiam minorem zu sich, welche keinen üblen Effect thut. (e)

Angehende die Præparation, so geschicht dieselbe auch manches mahl auf eine extraordinaire Weise, wann die Note, woraus die Quarta superflua entstehen soll, um ein Semitonium minus tieffer steht, und alsdann erst bey der Dissonantz erhöhet wird, wie das Exempel sub (f) lehret, allwo aus dem b ein h wird.

Oder es fällt auch wohl der præparirte Baß der entstehenden Dissonantz um ein Semitonium minus. (g)

Jn den Exempeln sub (h) & (i) scheinet keine Præparation zu seyn. Es ist aber das erste sub (h) eine gebräuchliche Anticipation, weil die Partien über dem

h c

d nehmlich g a eigentlich über das e gehören, welche allhie, so zu sagen, nicht

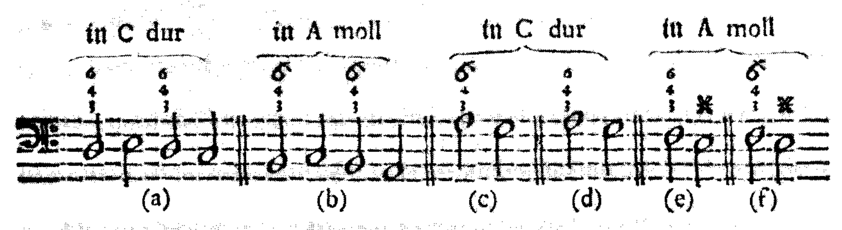
e c

warten wollen, sondern zu früh bereits beym d sich hören lassen. Das andere Exempel sub (i) wird mit der Umwendung der Partien behauptet, so diesen Satz gültig machen, als welcher an sich selbst nichts anders als der sub (k) befindliche umgewandte Gang aus dem F Thone ist.

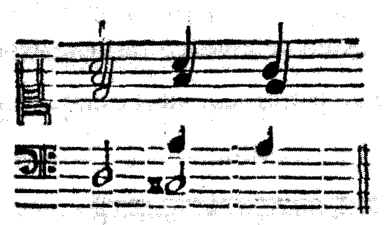


Es kommt auch mehr als zu offt, daß weder die völlige Quarta noch superflua resolviret wird. Denn es findet sich die Quarta mit der Tertia minori und Sexta majori beydes in Dur (a) und Moll (b) über des Thones Secunda, worauf der Baß um einen Grad steigen oder fallen kan: und dann auch in Dur über der niedersteigenden Sexta, nach welcher der Baß um einen Thon fällt. (c) Item sie wird auch in Dur als eine Umwendung des über die aufsteigende Quartam gehörigen Accords; über der niedersteigenden Sexta mit der kleinen Tert. und kleinen Sexta gebraucht, nach welcher der Baß herunter in Quintam toni tritt. (d) Und endlich so kommt die Quarta superflua vor in Moll über der fallenden Sexta nicht allein

allein mit der Tertia majori und Sexta majori (e) sondern auch mit der grossen Tertz und Sexta superflua (f) auf welche hernach der Baß unterwerts in Quintam toni fällt. Da denn an allen diesen Stellen die Quarta ohne resolution bleibt.



Die Quarta diminuta ist noch übrig, welche über die auffsteigende Septimam in Moll gehöret. Sie kommt selten vor, und wird nur von der Sexta begleitet, welche man verdoppeln kan.



Die Quinta falsa oder Semidiapente ist um ein Semitonium minus tieffer, denn die völlige Quinta. Sie wird præparirt und unpræparirt gebraucht und resolvirt sich unterwerts. Man findet sie an vier Stellen.

(1) Ordentlicher Weise über der auffsteigenden Septima eines Thones, und wird auf unterschiedliche Weise angebracht und resolviret, wovon nothwendig einige Exempel gegeben werden müssen.

Sie nimmt Sextam und Tertiam zu sich, alsdann steigt der Baß um einen halben Thon, wozu Tertia und Quinta gehört. (a)

Doch wenn der Baß nach der falschen Quint um einen halben Thon steigt, so bleibt zuweilen die falsche Quint annoch liegen und wird zur Quarta. (b)

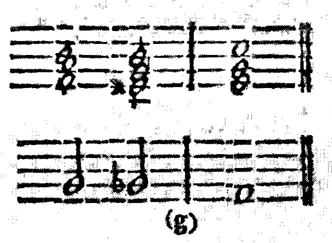
Oder aber es bleibt wohl die Tertia, so zur falschen Quint gehöret, bey dem um einen halben Thon steigenden Basse liegen und wird zur Nona. (c)

Ja, es bleibt offt nicht nur die zur falschen Quint genommene Tertia bey dem um einen halben Thon gestiegenen Basse liegen und wird zur Nona, sondern die falsche Quint liegt gleichfalls zuweilen und wird zur Quarta. (d)

Es kommt aber auch, daß der Baß um einen gantzen Thon steigt, und in diversen Partien zwo falsche Quinten nach einander folgen, wodurch dennoch die Resolution der ersten gar gut geschehen kan: Und solcher massen gehet man in einen andern Thon. (e)

Noch eine Art in einen andern Thon zu gerathen ist diese, da nach gehörter falschen Quint der Baß nicht steigt, sondern vielmehr um ein Semitonium minus unterwerts fällt, da dann die unterwerts gegangene Baß-Note Quartam superfluam über sich hat. (f)

Man kan auch, wann nach der falschen Quint der Baß um einen kleinen halben Thon gefallen, zu dieser niedergestiegenen Note Secundam superfluam, Quartam superfluam und Sextam anschlagen, und hernach den Baß um einen grossen halben Thon herunter treten lassen, über welchen alsdenn ✗ kommt, wie das Exempel (g) lehret, aber aus dem C dur in den D moll-Thon gegangen wird.



(g)

Aus der falschen Quint kan eine Septima und aus dieser eine Quarta werden. (h)

Wenn

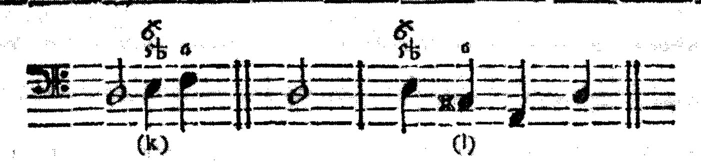
Wenn die falsche Quinta angeschlagen, kan der Baß auch um eine kleine Tertz fallen. (i)

Es klingt aber sehr traurig, wann zur falschen Quint die Septima diminuta genommen wird. (k)

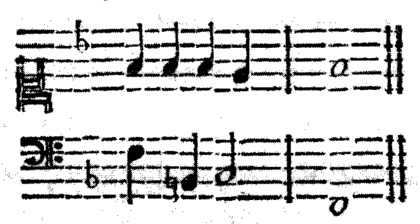


(2) Die aufsteigende Secunda des Moll-Thons leidet gleichfalls die falsche Quintam im traurigen affect, wozu Tertia minor und Sexta major gehört. Im dritten Capitel ist beym Aufsteigen der Moll-Thöne auch davon erinnert. (k)

Ob gleich das Exempel sub (k) lehret, daß die Secunda toni mit der falschen Quinta hinauf in Tertiam steigen müsse, welches auch der gewöhnlichste Gang ist; so ist doch aus dem Exempel sub (l) zu sehen, daß man endlich auch anders gehen könne.



(3) So stehet auch die falsche Quinta über der Quarta des Thons, wann anstatt derselben die Chorda elegantior sich hören lässet, und sie also um ein Semitonium minus erhöhet wird, welches aus folgendem Exempel aus dem F-Thon, allwo H an statt B gesetzt ist, erhellet.



(4) Endlich so stehet sie auch in einem Moll-Thone im Absteigen über der aufsteigenden Sexta mit der Tertia und Sexta majori. Hernach fällt der Baß in Quintam toni und hat $\frac{6\,5}{4\,\ast}$ über sich. Dieses aber ist nur eine Umwechselung der Stimmen und zwar der Quartæ des Thons, so in chordam elegantiorem verwandelt, und daher um ein Semitonium minus erhöhet worden.

Dieses Exempel ist aus dem D moll, da das h im Basse mit dem im andern Satz folgenden gis die Stimmen vertauschet. 1.

Untenstehende Quarta des Thons sonsten g ist hier in gis verwandelt; und hat des vorhergehenden Exempels Baß-Note h mit dem gis die Stimme verwechselt. 2.

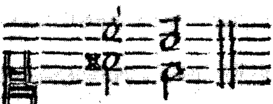
Sonst



Sonst ist überhaupt zu behalten, daß nach einer völligen Quint eine falsche folgen könne, insonderheit, wann die Stimmen gradatim fallen oder steigen, oder auch wann sie von einander gehen, item, wann die oberste Partie um eine kleine Tertz, die unterste aber um eine grosse steigt.

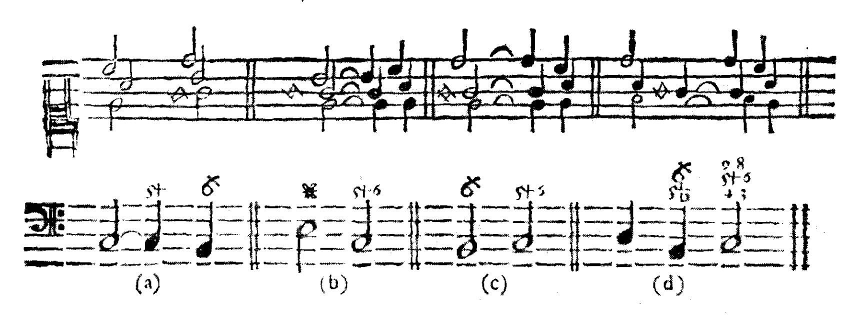


Auf eine falsche Quint kan auch eine völlige folgen, wann die Ober-Stimme um eine kleine Tertz, die unterste aber um eine grosse fällt, ungeachtet noch eine andere verdeckte Quinta darunter steckt, als:



Die seltne Quinta superflua, sonst auch Tetratonum genannt, ist um ein Semitonium minus höher denn die rechte Quinta, und hat ihren Platz über der Tertia eines Moll Thons. Wann der Baß schon præpariret ist, so hat sie zu ihrer Begleitung Secundam und Septimam (a) und auf solche Weise bleibt sie liegen und wird zur grossen Sexte. Wo aber nicht der Baß, sondern die Quinta superflua

flua selbst vorher liegt, so muß man sehen, ob der Baß aus des Thones Secunda in die Tertiam steige oder nicht; Steiget er nicht aus der Secunda des Thons in Tertiam, so gehöret Tertia und Septima dazu. (b) Geschicht solches aber, so muß Tertia und Nona (auch wohl noch Septima) dazu genommen werden. (c) Das Exempel sub (d) kommt nur selten vor.



Mancher stellet sich die Quintam superfluam so gefährlich vor, da doch die Sache so viel difficultät nicht hat, wann er nur die im dritten Capitel enthaltene Schemata der Moll-Thöne recht begriffen. Doch er darff hier nur allein wissen, was zu des Thones Secunda und Quinta erfordert wird, und daß durch Verzögerung dieser beyden Accorden oder durch Verweilung des Basses die Quinta superflua entstehe, so wird alle Schwierigkeit weg fallen. Da nun alle obige Exempel aus dem A moll sind, so finden wir beym ersten sub (a), daß in den Ober-Stimmen d h und gis, so über einander über der zweyten Baß-Note c stehen, dasjenige sey, so zu dieses Thones Secunda gehöre, dahero man auch wohl noch e dazu nehmen kan: Zu diesen Accord solte nun nach gewöhnlicher Arth die dritte Baß-Note H zugleich anschlagen, allein weil die vorhergehende Baß-Note c sich zulange verweilet, so existiret diese Dissonantz. Im andern Exempel sub (b) ist die erste Baß-Note e als Quinta des Thons, worauf die Tertia selben Thons nehmlich c folget, welche ordentlich sonst die 6 über sich haben solte: aber der Accord zum e verweilet sich annoch über der Baß-Note c bis diese Dissonantz daraus wird. Im Exempel sub (c) ist die erste Baß-Note H und oben in der rechten Hand, die gewöhnlichen Stim-

Stimmen, welche H als des Thones Secunda erfordert, da nun hierauf die Tertia des Thons c mit den dazu gehörigen Stimmen folgen soll, so verzögert sich über der darauf folgenden Baß Note c der vorige Accord, ehe dann die zur Tertia des Thons gewidmete Stimmen sich hören lassen. Wiewohl das letzte Exempel sub (d) möchte wohl manchem am buntesten zu seyn scheinen, und nicht wissen, wo solches zu Hause gehöre: Wann er aber bey den Moll-Schematibus die Erklärung der aufsteigenden Secunde des Thons lesen und finden wird, daß auch die falsche Quinte dazu gebraucht werden könne, so wird er begreiffen, daß $\begin{smallmatrix}9\\ 5\!\!\!/\\ 4\end{smallmatrix}$ gleichfals eine Verweilung des allda angemerckten Secunden-Accords über der dritten Baß-Note ausmache, ehe sich die Ober-Partien resolviren. Damit aber Anfänger in der Sache nicht viel nachzudencken haben mögen, so ist vorne im zweyten Capitel, da von den Signaturen gehandelt wird, hievon nur eine kurtze Regul gegeben, mit welcher sie sich vors erste behelffen können.

Die Sexta superflua klingt sehr lamentabel, und wird von einigen Pentatonum genannt. Sie hat ihre Stelle über der niedersteigenden Sexta des Moll-Thones, wozu man Tertiam und Quartam superfluam nehmen kan. (a) Man findet sie auch mit der Tertia und Quinta, der Satz aber muß so eingerichtet seyn, daß die Quinta beym folgenden Accord liegen bleibt, und eine Sexta draus wird. (b)



Die Septima, so auch Heptachordum heißt, mag major oder minor seyn, wird præpariret und unpræpariret gebraucht, und resolvirt sich unterwerts. Diese Dissonantz lässet sich allerwegen anbringen, ausser über der aufsteigenden Septima eines Moll-Thones, bey welcher aber dennoch Septima diminuta zu appliciren, wovon am gehörigen Orte zu lesen seyn wird. Wir wollen sie auf allerhand Art betrachten, nehmlich wie der Baß hernach um einen Grad steiget, (a) wie der-

selbe eine Quart hinauf (b) oder eine Quint herunter springet, (c) wie bey still liegenden Basse die ♯ erfolget, (d) wie die Septima sich in eine Quart verwandelt (e) und wie sie zur falschen Quint wird. (f)



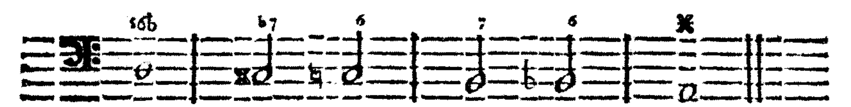
Es wird aber die Quinta weggelassen, wenn die Resolutio Septimæ in Sextam geschicht. Doch wo man endlich die Quint mit greiffen will, welche aber nicht allemahl dazu klingt, so muß man den Finger von derselben wegnehmen, ehe die Sexta anschlägt. Und die 7 6 wann sie unterschiedliche mahl wie sub (g) gezeiget wird, nach einander folget, giebt in der Composition Gelegenheit eine Piece auf allerhand Art zu embelliren.

Aber bey dem Exempel (h) muß die Quinta nothwendig mit genommen werden.



Es ist eine sonderbahre elegance, wann bey der Signatur 7 6 der Baß in der Resolution nehmlich bey der 6 um ein Semitonium minus fällt, welches in den

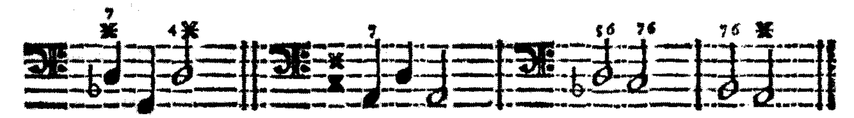
den Moll-Thönen anzubringen, allwo die Octava des Thons beydes durch die auf- und niedersteigende Septimam und Sextam herunter gehen kan, als:



Die in der Ober-Partie præparirte Septima, wann sie zur Dissonantz wird, kan auch um ein Semitonium minus fallen, wann an statt dessen, daß die grosse Septima præpariret ist, sich hernach die kleine hören lässet, als:

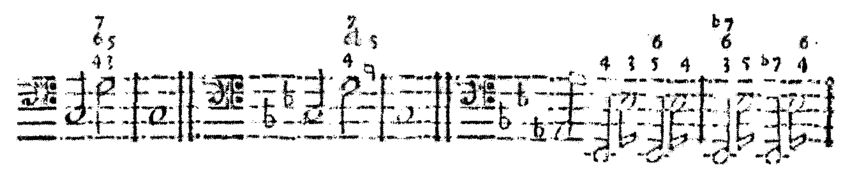


Nota. Die Septima minor, mit der Tertia majori über einer Note, zeiget an, daß dieselbe Note entweder Quinta toni oder in Moll des Thones Septima descendens sey. In hiebey gesetzten erstem Exempel ist also die erste Note d die Quinta des G moll Thones, in dem andern ist die erste Note A die Quinta des D dur Thones, und im dritten ist die zweyte Note c die niedersteigende Septima des D moll Thones.

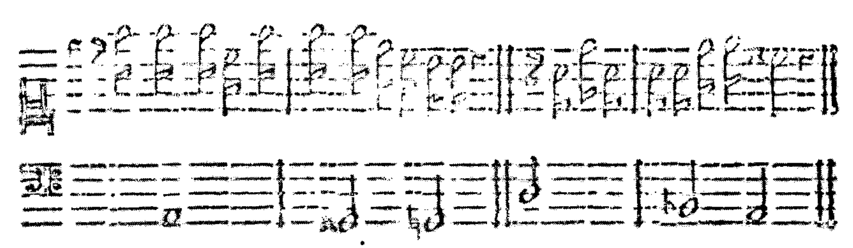


Endlich findet man auch, wie über der Quinta des Thons die Septima mit der Sexta (wiewohl selten) vorkomme. Unter den drey folgenden Exempeln ist das

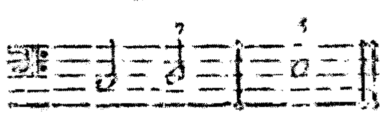
letzte aus der Händelschen Opera, Alexander, aus der Aria F moll, Che Tirannia pag. 56.



In den Recitativen lässet die Singe-Stimme unterweilen wohl die 7 ohne Resolution, nichts destoweniger muß der General-Bassiste regulariter verfahren und resolviren. Daher gehört in unten gesetzten ersten Exempel die Septima über Gis, weil die Singe-Stimme solche angiebt, und über G die resolvirende Sexta, ob sie gleich der Sänger nicht hat. Im zweyten Exempel soll 7 6 über dem B stehen, ungeachtet in der Ober-Stimme die blosse 7 angegeben wird, so hat das Accompagnement eine richtige Resolution.

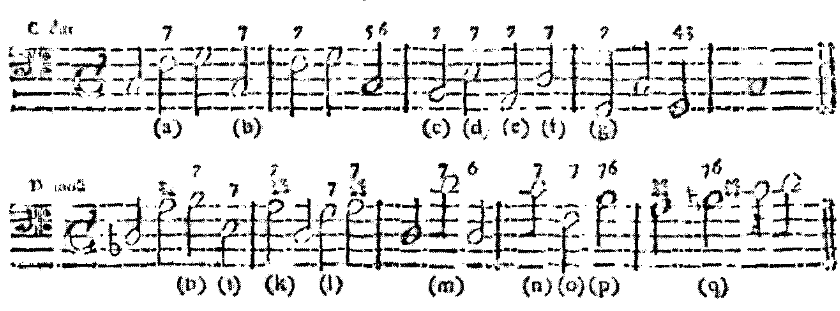


Die Septima in transitu bedarff keiner Resolution, sonsten kan man zur selben vor die blosse Terziam anschlagen.



Noch

Noch ist übrig zu erweisen, daß die Septima durch die gantze Octavam, wo man immer wolle, angebracht werden könne, wovon hiebey ein Exempel aus C dur und eins aus D moll die Sache erläutern soll.



Die Septima findet man in ihren Chordis folgender massen:

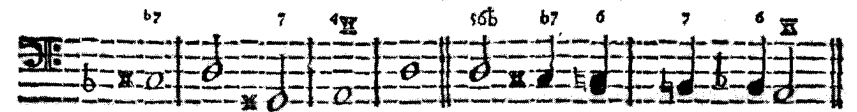
In C dur.

Finalis	(b)
Secunda	(f)
Tertia	(d)
Quarta	(a)
Quinta	(g)
Sexta	(e)
Septima	(c)

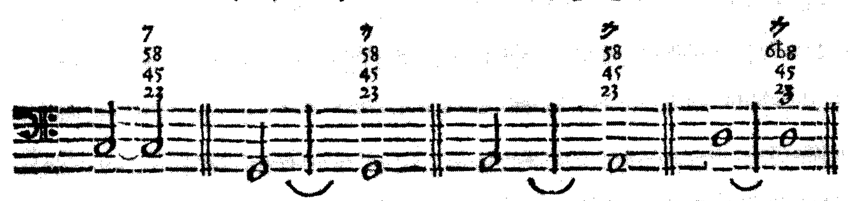
In D moll.

Finalis		(m)
Secunda		(i)
Tertia		(o)
Quarta		(l)
Quinta		(k)
Sexta	ascendens	(q)
	descendens	(h) (p)
Septima	ascendens hat 7mam diminutam, wovon nun alsobald auch gehandelt werden soll:	
	descendens	(n)

Die Septima diminuta nimmt Tertiam minorem und Quintam falsam zu sich, und resolvirt sich im übrigen, wie die andern Septimen. Sie wird gebraucht in den Moll-Thönen, so wohl in der aufsteigenden Septima, als auch in der Quarta des Thons, nehmlich wann diese Quarta um ein Semitonium minus höher stehet, als sie sonst natürlich seyn soll, dadurch Chorda elegantior wird. In hiebey gefügtem ersten Exempel aus dem D moll stehet dieselbe über Cis und Gis. In dem andern aber ist in eben demselben Thone eine exception gezeiget, allwo des Thones steigende Septima cis nicht im Aufsteigen, sondern im Niedergehen die Septimam diminutam über sich hat: Solches entstehet, wann beydes durch die steigende und fallende Septimam des Thons auf die Weise, wie besagtes Exempel belehret, nieder gegangen wird.



So wird denn auch, nach dem Baß præpariret, die gantze Trias anarmonica $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ gebraucht, und wohl die Quinta noch dazu genommen. In Moll aber kan man auch an statt der Quintæ Sextam minorem admittiren, worauf die Resolution bey stille liegendem Basse mit $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ geschicht. Diese Signatur findet man über der Finali, und ist insonderheit in Recitativen sehr gangbahr.



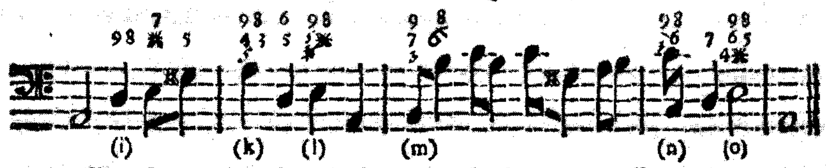
Die Nona ist zweyerley, major und minor. Sie läßt sich allerwegen durch die gantze Octavam anwenden, ausser über der Sexta und Septima in den Moll-Thönen. Einige Musici wollen durchaus keine Nonam statuiren, sondern sagen dieselbe

dieselbe sey ebenfalls eine Secunda; Indessen ist doch die Nona von der Secunda in der Resolution unterschieden, weil die Secunda den Baß einen Grad herunter stößt, welches die Nona nicht thut, als welche selbst um einen Grad herunter resolvirt. Sie muß præparirt werden. Man braucht sie auf verschiedene Art, wie folgende Exempel lehren, in welchen zugleich zu sehen, wie die Nonen oberwehnter massen allerwegen durch die Octavam anzubringen.

Alle Nonen durch die gantze Octavam in C dur.



Alle Nonen von der Finali biß in Quintam, in A moll.



Man findet diese Nonen in ihren Chordis folgender massen.

In C dur.

Finalis	-	-	(d)
Secunda	-	-	(a)
Tertia	-	-	(b)
Quarta	-	-	(e)
Quinta	-	-	(c)
Sexta	-	-	(h)

Obgleich sonst Sexta toni im aufsteigen die 6 über sich haben kan, so wird doch, wañ 9 drüber steht, lieber die Quinta dazu genommen.

Septima - - (f) (g)

In A moll.

Finalis	-	-	(k)
Secunda	-	-	(m)
Tertia	-	-	(n)
Quarta	-	-	(i)
Quinta	-	-	(l)(o)

Die Nona minor klingt am allerangenehmsten über der Quinta des Thons in Moll, welche allhie sub (l) & (o) anzutreffen.

Sexta } werden mit der Nona
Septima } nicht gebraucht.

Und

Und also gehört Quinta und Tertia zu 9 oder 9 8 sub (d) (e) (g) (h) (i) (l)

Die Tertia gehört zu $\substack{9\,8\\7\,6}$ und $\substack{8\\6}$ sub (b) (f) (m) (n)

Die Quinta gehört zu $\substack{9\,8\\4\,3}$ sub (c) (k)

Die sub (a) und (o) haben schon ihren gantzen Concentum über sich.

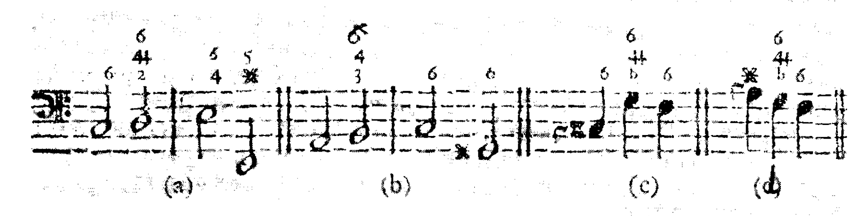
Unter den Dissonantien sind sich einige einander ziemlich ähnlich, auch so, daß ein Accompagniste in einem unbezifferten Basse sie nicht allemahl so bald aus der überschriebenen Partie beurtheilen und wissen kan, welche er greiffen soll. Dergleichen sind insonderheit diese fünffe $\substack{6\\4\\2}$ $\substack{6\\4+\\2}$ $\substack{5\\4\\2}$ $\substack{8\\6\\4}$ $\substack{7\\4\\2}$ und die beyden $\substack{6\\5\flat}$ $\substack{6\!\!\!/\\5\flat}$ denn wenn $\substack{4\\2}$ angegeben wird, so entstehet die Frage, ob $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{5\\4\\2}$ oder auch $\substack{7\\4\\2}$ gegriffen werden solle: Wird nun $\substack{6\\4}$ oder 6 allein angegeben, so ist zu bedencken, ob es $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{8\\6\\4}$ seyn müsse: Wenn eine 4 angegeben wird, so existiret das dubium, ob es $\substack{6\\4\\2}$ $\substack{5\\4\\2}$ $\substack{8\\6\\4}$ oder $\substack{7\\4\\2}$ bedeute: Und wo die 2 alleine sich angiebt, so weiß man nicht, ob $\substack{6\\4}$ $\substack{6\\4+}$ $\substack{5\\4}$ oder $\substack{7\\4}$ dazu gehöre. Betreffend $\substack{6\\5\flat}$ und $\substack{6\!\!\!/\\5\flat}$ so stehet die falsche Quinta auch bißweilen so lange, ehe dann die dazu gehörige Sexta minor oder major sich meldet. Wiewohl in einem bezifferten Basse gleichfalls diese Signaturen nich immer vollkommen darüber stehen, sondern man findet offt eine oder zwo Ziffern, woraus man den gantzen Accord nicht immer judiciren kan. Daher ist bey allen diesen kein besser Mittel, als daß einer voraus sehe, was etwan noch sich angeben möchte, und daß er daneben zugleich auch acht habe, wo es mit der Resolution hinaus wolle, weil eben diese Dissonantien nicht alle auf gleiche Art resolviren, so wird er nicht fehlen können. Denn dieses passiret insonderheit in den Recitativen öffters. Hiebey ist annoch zu mercken (1) daß es gleichviel sey, welches der beyden $\substack{6\\4\\2}$ oder $\substack{5\\4\\2}$ man sich bedienen wolle, wann dieselbe vorkommen, und in den Ober-Stimmen sich keine 6 oder 5 angiebt, (2) daß die Signatur $\substack{8\\6\\4}$ in Recitativen nicht gerne gefunden werden.

Von dem præparirten ist bey bißherigen Dissonantien offt geredet. Denjenigen nun, die solches noch nicht begriffen haben möchten, soll hiemit zum Unterricht dienen, daß die Dissonantien nicht ex abrupto können angegeben werden, ausser

ausser zuweilen die Quarta, falsche Quinta und Septima, sondern sie müssen wie man sagt, præpariret seyn, das ist: Es muß entweder die Note, so zur Dissonantz werden soll, oder aber der Baß, nachdem es sich schicken will, vorher liegen, und zwar in eben der Partie, worinne die Dissonantz sich findet. Daher, wann die Note, so zur Dissonantz wird, in der ersten Partie vorher liegt, so kan die Dissonantz auch in keiner andern als in der ersten Partie angegeben werden; liegt aber dieselbe in der zweyten Partie, so muß die Dissonantz auch in die zweyte kommen und so weiter.

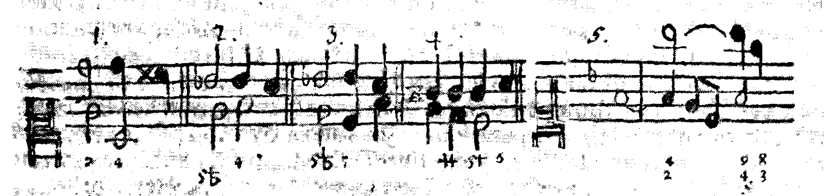
Die præparirten Dissonantien müssen auf besaiteten Instrumenten angeschlagen werden: Auf dem Pfeiffwerck aber muß die præparirte Note aushalten, und also, wann sie zur Dissonantz wird, nicht wieder anschlagen.

Indessen scheinet es offt in den modernen Compositionen, als wann die Componisten, da, wo es nothwendig erfordert wird, die Præparation nicht observiret: Solches aber entstehet nur aus der Verwechselung der Partien, weil bey der Dissonantz die Baß-Note in die Ober-Stimme, und eine von den Ober-Stimmen in den Baß gesetzt worden, wovon an einigen Orten schon vorher Erwehnung gethan. Nichts destoweniger hat man noch zum Uberfluß ein paar Exempel hieher setzen wollen. In dem ersten sub (a) siehet man keine Præparation bey der andern, und eben so wenig bey der dritten Note, da es doch allda die Dissonantien erfordern; Wenn man aber den Satz sub (b) ansiehet, so ist derselbe, Note vor Note, eine Umwechselung der Partien mit besagtem ersten Exempel, und bedarff daher keiner Præparation. Im andern Exempel sub (c) scheinets auch, als wenn die zweyte Note, so mit einer Dissonantz stehet, nicht præpariret; allein, wenn man den Accord der ersten Note umwendet, und die Note, so in dem Satz (d) wiederum die erste ist, an des cis Stelle in den Baß setzet, so findet sichs, daß keine andere Præparation vonnöthen gewesen. Und dergleichen begiebt sich in heutigen Compositionen offt.

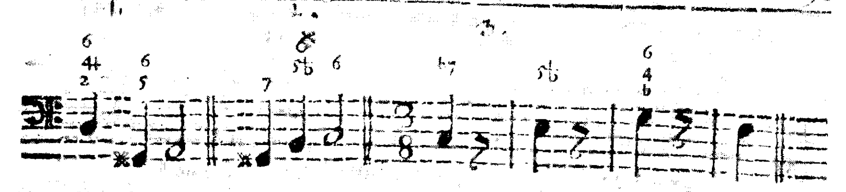


Die Resolution einer jedweden Dissonantz geschicht in eben derselben Stimme, in welcher die Dissonantz sich findet.

Daneben ist bereits an einigen Orten bey Gelegenheit gezeiget, wie vor der Resolution eine dissonirende Note stehen bleiben, und sich in eine andere dissonirende verwandeln könne. Zu mehrer Erläuterung kan folgendes dienen, allwo im ersten Exempel die Septima in Quartam, im andern die falsche Quint in Quartam, im dritten die falsche Quint in Septimam, im vierdten die Quarta superflua in Quintam superfluam, und im fünfften oder letzten die Secunda in Nonam verwandelt.



Doch es hat manches mahl auch das Ansehen, als wann keine Resolution auf die gewesene Dissonantz erfolge. Dieses aber entstehet erstlich aus der Umwendung der gewesenen Dissonantz, da dieselbe die zum ersten mahl gehabte Baß-Note verwirfft, und alsobald darauf eine andere aus demselben Accord zum Baß nimmt, als:



In dem ersten Exempel stehet das d mit $\begin{smallmatrix}6\\4\!+\\2\end{smallmatrix}$ hernach ist mit den Stimmen, so zu den folgenden Gis gehören, nur die vorhergehende Dissonantz umgewandt, und weil nach der ersten Note d die Resolution $\begin{smallmatrix}a\\e\\c\end{smallmatrix}$ kommen solte, so folget sie gleichwohl dennoch in der dritten Note, denn der Accord $\begin{smallmatrix}c\\e\\A\end{smallmatrix}$ ist nur eine Umwendung des $\begin{smallmatrix}a\\e\\c\end{smallmatrix}$ daß es also mit der Resolution gantz richtig. Eine gleiche Bewandnis hat es auch mit dem zweyten Exempel: Denn Gis mit den dazu gehörigen Partien ist mit dem darauf folgenden H nur umgewandt: Und weil sonsten gewöhnlich nach diesem Gis in der Resolution der A-Accord hätte folgen sollen, so ist allhie c mit der überstehenden 6 an dessen Statt als eine Umwendung besagten Accords. In dem dritten Exempel gehet die Umkehrung schon weiter, und sind also die ersten drey Noten, so alle einen Accord haben, ehe die Resolution bey der letzten Note geschicht. Diese Umwendung der Dissonantz kan nach Gutbefinden des Componisten auch wohl weiter continuirt werden. Daher soll ein Lehrling wissen, daß fast alle Dissonantien sich umwenden lassen, und daß daraus lauter gebräuchliche Sätze entstehen. Man versteht aber dadurch nur, daß allemahl eine andere Note in den Baß gesetzet werden kan: Dann die Umkehrung, so die Ober-Stimmen unter sich haben, bedeutet allhie nichts. Das meiste aber kommt auf diese viererley Sätze der Septimen an, deren dreye Septimæ minores und die vierte diminuta ist, nehmlich:

7ma mit der grossen Terz. 7ma mit der kleinen Terz. 7ma mit der falschen Quint. 7ma diminuta.

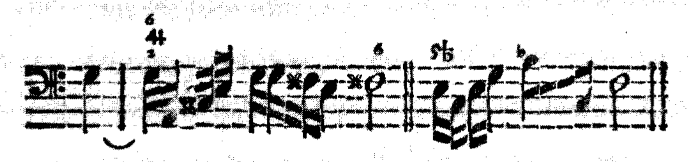
Dieselbe fallen jede in dreyen Umwendungen also aus:

Die vielerley Sätze der Septimen.	Die drey Umwendungen.		
7 ✱	6 5♭	6 4 3	6 ✱4 2
7 ♭3	6 5	6 4 3	6 4 2
7 5♭	6 5 ♭	6 ✱4 3	6♭ 4 2
7ma diminuta.	6✱ 5♭	6 ✱4 ♭	2da superflua.

Hier wird der obige eintzige Satz, worüber die Secunda superflua steht, aus.

ausgenommen, der seine Resolution anders nimmt, und mit dem Bass ins e fallen muß, wozu Tertia major, Quinta und Octava gehört.

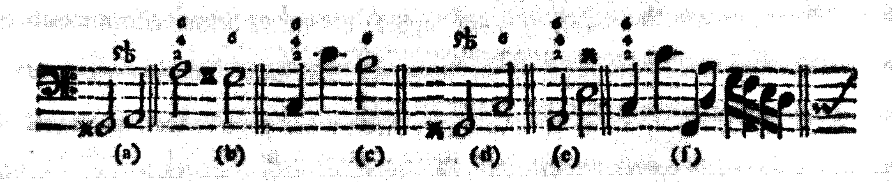
Zum andern, so ist die Resolution einem Unkündigen auch versteckt, wann der Baß, ehe er sich zur Resolution accommodiret, mit einigen andern dazwischen angebrachten Noten ein artiges Gespiele macht, als:



Denn im ersten Exempel resolviret $\substack{6\\4\sharp\\2}$ allererst in der letzten Note beym fis, und in den andern kommt die Resolution der 5♮ auch bey der letzten Note f.

Dieses begiebt sich auch in einer Ober-Stimme, und werden, um solches zu begreiffen, keine Exempel mehr nöthig seyn.

Die Verwechselung der Stimmen geschicht auch wohl bey der Resolution selbst, wie denn an statt der drey Sätze (a) (b) (c) in den drey folgenden (d) (e) (f) die Anwendung zu sehen.



So geht auch nach der modernen Art bey der Resolution eine Dissonantz in die andere, als:



Es nehmen sich die Componisten bißweilen die Freyheit, daß eine der obern Stimmen ihre Dissonantz ohne Resolution läßt, da hingegen eine andere der Ober-Stimmen sie resolviret. Aber solche libertäten sind eben, ohne Noth, nicht zu imitiren.

Die Quarta, falsche Quinta, Septima und Nona resolviren sich gewöhnlich unterwerts, und hingegen Quarta superflua, Quinta superflua und die Trias anarmonica aufwerts: die Secunda bleibt stehen und wird zur Tertz. Allein es kommt auch, daß die Dissonantz, so sich sonst einen Grad unterwerts resolviren soll, einen Grad hinauf tritt, und zwar darum, weil der Baß unterweilen die Resolution weg nimmt.

Die Dissonantien werden nicht duplirt, als nur in einem vollstimmigen General-Baß, oder in einer Composition mit sehr vielen Partien. Die Secunda aber verträgt die Verdoppelung am meisten. Wo nun die Dissonantien sehr vollstimmig gebraucht werden, da können sie nicht alle gehöriger massen resolviren, alsdann soll die oberste Stimme in der Rechten, doch regulariter, eingerichtet seyn, die andern aber müssen theils motu contrario und theils saltuatim verfahren.

Also hat man die Dissonantien auch absolviret. So noch sonsten bey einigen Componisten in den Bezifferungen etwas vorkommen möchte, so hier nicht attendiret worden, so können es doch nichts anders als Anticipationes und Tran-

Transitus seyn, und dergleichen alle zu beschreiben, würde ein weitläufftiges Werck verursachen. Wer aber nur in dem, was allhie enthalten, geübt ist, wird sein judicium schon so geschärfft haben, daß er sich selbst finden und dergleichen Sätze zu beurtheilen fähig seyn kan; angesehen sie alle unter die obigen Dissonantien müssen können gezogen werden. Indessen ist nicht allein darauff gesehen, daß etwas sonderliches angemerckt, was noch in allen unsern bißherigen General-Bass-Tractaten niemahls geschehen, nehmlich, daß bey einer jeden Dissonantz deutlich und Umständlich gelehret worden, über welcher Chorda des Thons sie ihre natürliche Stelle habe, item, welche ascendendo oder descendendo allein vorkomme, welches etwas nothwendiges und einem Ecolier grossen Nutzen schaffen kan. Denn dadurch wird er nicht allein ferm im Accompagnement, sondern es ist ihm auch behülfflich im præludiren und fantasiren, und insonderheit im studio compositionis, wann er so weit gekommen. Es muß einer sonst viele Jahre Zeit brauchen, ehe dann er aus der vielen Ubung abmercken kan, wo er die Dissonantien alle anwenden soll, und mancher lernets die Zeit seines Lebens nicht, allhier aber kan es ein einfältiger in sehr kurtzer Zeit begreiffen.

Nun wollen wir probiren, ob es sich thun läßt, alle die Dissonantien in zwo Tabellen, eine für die Dur- und die andere für die Moll-Thöne, dergestalt zu bringen, daß man daraus sehen könne, wie sie placiret seyn müssen; Wobey wir auch desto besser können gewahr werden, wie die Moll Thöne reicher an Dissonantien als die Dur-Thöne.

Die über den Signaturen stehende kleine Ziffern sollen paginam zeigen, wo jede Dissonantz in diesem Wercke zu finden.

Ta-

Tabella locationis Dissonantiarum in den Dur-Thönen.

Sedes Dissonantiarum.	Im Steigen allein.	Im Fallen allein.	Im Steigen und Fallen.	Hier wird auf kein Steigen oder Fallen reflectirt.
Finalis	—	70. 2 2 | 5 4 2 | 6 4 2	—	71. 5 43 | 65 43 | 86. 7 4 2 | 82 7 | 87 9
Secunda	—	—	75. 6 4 3	82. 7 | 85. 9
Tertia	—	70. 6♭ 4 2	—	82. 7 | 87. 9
Quarta	78. 5 6̸ wenn des Thones Quarta um ein Semit. min. erhöhet ist.	74. 4̸	—	82. 7 | 87. 9
Quinta	—	—	—	71. 5 43 | 65 43 | 84. 7 6 | 82. 765 5443 | 82 7 | 87. 9
Sexta	—	75. 6 4 3 | 76. 6̸ 4 3	—	82 7 | 87. 9
Septima	77 5 6̸	70. 6 4 ♭2	—	82. 7 | 87. 9

Tabella locationis Dissonantiarum in den Moll-Thönen.

Sedes Dissonantiarum.		Im Steigen allein.	Im Fallen allein.	Im Steigen und Fallen.	Hier wird auf kein Steigen, oder Fallen reflectirt.
Finalis		—	70. 5/2 | 5/4/2 | 6/4/2	—	71. 5/43 | 65/43 | 86. 7/4/2 | 84. 7 | 87. 9
Secunda		78. 6/5b	—	75. 6/4/3	82. 7 | 87. 9
Tertia		—	—	—	80. 5ta superflua. | 82. 7 | 87. 9
Quarta		78. | 68. wenn die 4ta des Thons um ein Sem. min. erhöht 6/5b | 7ma diminuta	74. 6/4+/2 | 6/4+/b3	—	82. 7 | 87. 9
Quinta		—	70. 6/4/b2	—	71. 5/4# | 65/4# | 84. 7/6 | 82. 765/544# | 82. 7 | 87. 9
Sexta	ascendens	82. 7	78. 67/5b	—	—
	descendens	—	71. 2da superflua | 81. 6ta superflua. | 75. 6/4+/3	—	82. 7
Septima	ascendens	75. 4ta dim. | 5b | 86. 7ma dimin.	—	—	—
	descendens	—	—	—	82. 7

Mit

Mit den Dissonantien, deren ein Theil im Auffsteigen allein, und hingegen andere im Fallen allein zu gebrauchen, ist es so zu verstehen, daß nach einer dergleichen Dissonantz der Baß, nachdem es vermöge der Tabellen erfordert wird, nur um einen Grad, entweder auf oder niedersteigen müsse. Wo aber ja ein Sprung darauf geschicht, so bestehet derselbe doch in nichts anders, als in einer blossen Umkehrung der Stimmen. Es stehet zwar ohne dem schon bey jeder dieser Dissonantzen am gehörigen Orte, wie es damit gehalten wird, nichts desto weniger habe es allhie den Einfältigen nochmahls bedeuten wollen.

Hiemit schliesse ich nun dieses Werck, dabey wünschende, daß ein Lernender dadurch gute profectus machen, und seine Wissenschafft GOTT zu Ehren und seinem Nechsten zum Dienst anwenden möge.

Noch ein Wort:

Es klaget der Herr Capellmeister Mattheson in seiner Organisten-Probe bey der Erläuterung des siebenden Probestücks Part. I. über die Unart derjenigen, so alles verwerffen, es möge auch seyn was es wolle, mit folgenden Worten: Es giebt Gemüther, die alles bespotten, es sey auch was es wolle; Nichts ist ausgenommen, und wenn es auch das Allerheiligste wäre; man kan alles lächerlich machen. Keine Arie in der Welt soll mir so wohl, so fest und schön gesetzt werden, darüber keine Glossen zu machen wären. Ein dergleichen übelgesinnter, der seinen Nahmen nicht nennen wollen, hat auch wider dieses Werck geschrieben; das vornehmste aber und was er insonderheit recht arg sagen wollen, ist dieses: Der Autor habe einen Musicum wegen einer schlecht-gesetzten Composition gerühmet, woraus man sich einen artigen Begriff von dem Geschmack des Mannes und folglich (wie er den Leuten einbilden will) von diesem Musicalischen Büchlein machen könte, und stellet sich also an, als wisse er nicht, daß der ertheilte Ruhm nichts anders als eine ironia sey, da doch bey so bewandten Sachen der allereinfältigste solches gar wohl begreiffen kan. Weil nun die gantze so genannte Beurtheilung dieses Anonymi von dem verständigen Leser für leere jedoch neidische Worte angesehen worden, so hat sich auch niemand daran gekehret, bevoraus, da derselbe,

so böse er auch ist, dennoch mit deutlichen Worten selbst gestehet, daß was diesen Tractat oder Schrifft selbst anlange, solche überhaupt nicht zu verachten sey, und daß er nur um des Verlegers willen dawider geschrieben. Man will dannenhero seiner Feder, welche vielleicht gewohnt ist, anderer Leute Schrifften schelsüchtig anzutasten, ihren Fehler zu gute halten, und da man es nur bißher auf die Zeit hat ankommen lassen, so köute man nunmehr mit Warheit an statt einer generalen Beantwortung sagen, daß dieses Musicalische Werck völlige approbation gefunden, weil nicht allein der erste Verlag, ungeachtet der dawider ausgestreueten abgünstigen Schrifft, gäntzlich abgangen, sondern auch quod bene notandum auf sehr vieler Verlangen, wie auch desfalls gewechselten Briefen zu beweisen, inständigst um eine unverzögerliche neue Auflage angehalten worden.



Register.

Dia

Signa-

Register.



Druck-Fehler.

Pag. 20. soll die vor den Noten befindliche Pause umgekehret seyn, und an statt Z also: 7 aussehen.

Pag. 21. soll die unterste Note, so von unten auf zu rechnen, zwischen der andern und dritten Lienie befindlich ist, zwischen der dritten und vierdten stehen.

Pag. 23. bey der tenorisirenden Clausul findet sich ein Alt-Schlüssel, welcher ein Tenor-Schlüssel seyn, und in der zweyten Lienie von oben ab gerechnet, stehen soll.

Pag. 25. lin. 3. & 4. wie auch pag. 27. lin. 1. & 5. stehen Puncte bey den Ziffern, so nicht dahin gehören, welches auch an unterschiedlichen andern Oertern in diesem Wercke zu corrigiren.

Pag. 26. Reg. XXIV. zur Septima genommen liß: zur Septima genommen werden.

ibid. soll die Note gleichfalls um eine Linie erhöhet stehen.

Pag. 38. die Tertia wie im Steigen, soll eine eigene Zeile haben.

ibid. lin. 12. wenige liß: weniger.

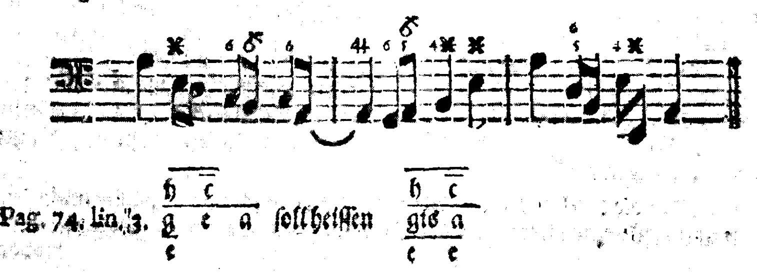
Pag. 40. in den Exempeln, welche da in Noten stehen, findet sich sub (c) über der letzten Note $^{6}_{4}$ diese Ziffern aber gehören über die Note nebst der letzten.

Pag. 51. lin. 19. denn die liß: deren die

Pag. 62. lin. 5. welches zu gis machen, liß: welches g zu gis machen.

Pag. 63. lin. 29. bedeckten liß verdeckten.

Pag. 65. allda ist zwischen der 25sten und 26sten Zeile folgendes Exempel ausgelassen.



Pag. 74. lin. 3. h c / g c a / c soll heissen h c / gis a / c c

Pag

Pag. 76. das Exempel / so unten sub (g) angeführet / hätte pag. 77. unter andren Exempeln stehen und nach (f) folgen sollen.

Pag. 83. lin. 8. da stehet im Basse über der dritten Note b7 und soll heissen ♮7.

Pag. 86. lin. 5. seyn soll / dadurch liß: seyn soll und dadurch.

ibid. lin. 12. allda stehet die achte Note in der zweyten Linie von unten auf gerechnet / soll aber im Spatio zwischen derselben zweyten und mittelsten Linie stehen.

ibid. die Note vor der letzten hat vor sich ein b zwischen der Linie / welches mit bemeldter Note auf einer Linie stehen soll.

Pag. 88. lin. 15. an statt nich liß nicht.

Pag. 88. lin. 24. an statt $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$ liß $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$

ibid. lin. 26. præparirten liß præpariren.

Pag. 95. zwischen lin. 5. & 6. ist eine gantze Zeile ausgelassen / welche noch hinzu gesetzet werden muß / nehmlich: alles was in diesem Capitel enthalten / sicher zu imitiren / sondern man hat auch

Pag. 99. lin. 9. statt abgünstigrn liß: abgünstigern.

Pag. 99. lin. 10. auch liß: aus.

Anlangend das wenig Verbessernde / dessen in der Vorrede gedacht und davon gewisse Dinge angeführet worden / so möchte zwar nicht nöthig seyn / sich dagegen auszulassen / indem Verständige ohne dem Handgreiflich sehen / daß nichts anders als der Tadeler schnöde Neid sich hiedurch bloß gegeben: Doch um der Unwissenden willen ist vor rathsam befunden / folgendes wenige beyzufügen:

Vors 1ste ist die Rechnung unrecht / daß pag. 3. nicht mehr als drey Intervallen solten gemisset werden / angemerckt / wenn man so weit gehen will / man derselben weit mehr vermisset. Da aber gleichwohl andere gute Autores eben so wenig solche unnöthige und unnütze Intervallen in ihre Bücher einführen wollen / so ist leicht zu erachten / daß sie hier mit Fleiß übergangen: Und der sorgfältige Brossard der ebenfals alle die hierin enthaltene Intervallen in seinem Dictionaire begriffen / hat doch die übrigen / wovon hier die Frage ist / keines Platzes werth geachtet.

2. Daß die daselbst angegebene verminderte Secunda keine Secunda sey / könte man nur für einen leeren Wort-Streit ansehen und möchte gleich viel seyn / wovor

wovor man sie halten wolle. Dennoch aber weil die Tadeler hierinne gefehlet, da sie den Verfasser wegen dieser Secundæ diminutæ eines grossen Irrthums überzeugen wollen, so will man ihnen hiemit beweisen, daß andere approbirte Autores ihme gäntzlich beygefallen. Man lese nur was der Frantzose Masson in der zweyten Auflage seines zu Paris Anno 1700 gedruckten Tractats pag. 4. davon saget, nehmlich: L'intervalle d' une Seconde diminuée est composé d' un demi-ton mineur, und darauf hat er ebenfals dieses Exempel angeführt, alwo im Bass-Schlüssel im Spatio oder zwischen den Linien so wohl C als Cis stehen. Und Brossard saget in seinem Dictionaire de Musique: La premiere (Seconde) qu'on nomme seconde diminuée contient quatre comma; c'est la difference par exemple, d'un ut naturel, au meme ut haussé de quatre comma par le ✱ Chromatique, ce qu'on nomme autrement semiton mineur. Ja, das teutsche Walthersche Lexicon nebst andern Autoren sind alle hiemit einig. Indessen ists freylich nicht unrecht, daß man dieses Intervallum auch einen kleinen halben Thon nenne, und die Tadeler dürffen nur in diesem Tractat pag. 4. lesen, so werden sie finden, daß es so benennet worden, und sind daher Secunda diminuta und ein kleiner halber Thon würckliche Synonyma. Und also verfällt aus obangezogenen nunmehro das wunderliche ✱o bo und der unerhörte übermäßige Unisonus.

3. Es ist nicht genug, daß man vorgiebt, die Melodien der Recitativen gehörten ins verwichene Jahr-Hundert, sondern die Tadeler solten sich auch recht äussern und deutlich zeigen, worinne solches bestehe, und da man solches noch erwartet, so kan alsdenn schon gewiesen werden, daß sie aus eines solcher Componisten heutigen Wercken gezogen, welchen alle Welt vor einen grossen Virtuosen hält.

4. Die Gedancken der Poesie pag. 19. mit einzurücken ist darum für nöthig befunden, weil bisweilen ein Poete, der der Musicalischen Poesie nicht obgelegen, von einem Componisten ersuchet worden, einige Zeilen zur Music zu setzen, da man denn offt erfahren, wie übel sothane Arbeit gerathen, weil der Musicus oder Componiste seiner Schuldigkeit gemäß, einem solchen Poeten nicht hat können an die Hand geben, was bey dergleichen Poesie in Acht zu nehmen. Man könte mit mehreren Umständen zeigen und beweisen, daß diese Gedancken so nöthig als reiff wären, wenn man eine Begebenheit aufs Tapet bringen

beugen wolte / die einem gewissen gewaltigen Sprecher das Ansehen benehmen würde.

5. Daß ein Musicus vernünfftige Freyheit brauchen und sich nicht so einschräncken lassen könne, davon ist ja in diesem Tractat offt gesaget.

6. Es ist kein ander Latein / als die nöthigen und gewöhnlichsten Musicalischen Termini hierinne zu finden, wobey doch viele Termini technici deren sich andere bedienen / bespahret. Denn es wird nichts de divisione Arithmetica, Harmonica und Geometrica oder de Intervallis primò compositis bis compositis und dergleichen geredet, sondern man hat zum Zwecke dieses Werckes den allerleichtesten Weg gesuchet und niemanden mit der Schwierigkeit den Kopff beladen wollen.

In Summa / alle die in der Vorrede eingeführte und in ungegründeten Kleinigkeiten bestehende Einwürffe sind nichts anders als leere Hülsen und Schalen / die dem wahren Kern keinen Abbruch thun / vielweniger die genauere Einsicht der Unpartheyischen Gemüther abbeugen können ; Daher hat nicht mögen abgewehret werden / daß nicht ohne die in die Welt vertheilte zwey tausend Exemplarien der ersten Auflage schon sehr viele der Zweyten / da sie kaum aus der Druck-Presse gekommen an nicht wenig Oerther mit neidischen Augen begleitet worden.

